

OLIMPIA BERCA

PROVINCIA LITERARĂ

Consilier editorial: Nina Ceranu
Lector: Ilie Chelariu
Apărut sub egida
Fundației Culturale “Orient Latin”,
Timișoara.

OLIMPIA BERCA

PROVINCIA LITERARĂ

eubeea
2008

C. Olimpia Berca, Timișoara.
ISBN: 978-973-673-108-2

NOTĂ

Comentariile ce urmează au fost tipărite, între 2002 și 2008, în câteva publicații din Vestul țării: *Reflex* (Reșița), *Orient latin* (Timișoara), *Paralela 45* (Timișoara), *Rostirea românească* (Timișoara), *Anotimpuri literare* (Timișoara), *Banat* (Lugoj), *Caligraf* (Drobeta Turnu-Severin), *Timpul* (Târgu-Jiu).

UN PERIPLU INSTRUCTIV ȘI PASIONANT ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Specializat în studiul literaturii clasice, Iosif Cheie-Pantea, profesor la Facultatea de Litere și Filosofie (Universitatea din Timișoara), este cunoscut, mai ales, ca eminescolog și comparatist. Cărțile sale de până acum (*Eminescu și Leopardi – Afinități elective*, 1980; *Palingeneza valorilor*, 1982; *Literatură și existență*, 1998; *Repere eminesciene*, 1999) aduc un punct de vedere original, modern, profund implicat în configurarea, de-a lungul mai multor decenii, a ceea ce reprezintă, în mediul universitar timișorean, cercetarea literaturii. Alături de nume, de acum clasicizate (printre care Eugen Todoran, ori G. I. Tohăneanu), Iosif Cheie-Pantea a imprimat acestor abordări o notă distinctă : a propus căi noi de investigare, îmbogățind conținutul informativ al istoriei noastre literare, și, simultan, s-a antrenat într-un dublu proces de sincronizare. Pe de o parte, și-a racordat metodologia la strategiile actuale ale analizelor de text (preluate cu discreție și inteligență), iar pe de alta, a relevat, prin chiar punerea lor în act, conectarea marilor scriitori români la ritmul literaturii europene. Lucrările sale, eliberate astfel de primejdia unor tare didactice, se deschid, cu generozitate, spre fenomenul artistic *viu*, pentru a surprinde *viața* literaturii în dinamica, adesea greu de descifrat, a neîntreruptei comunicări între mințile creatoare, a dialogului dintre texte și epoci.

Recentul său volum – *De la Eminescu la Nichita Stănescu* – prelungește, de fapt, universul volumelor anterioare. Cantonarea în același perimetru atrage atenția asupra unei

laturi a vocației sale reflexiv-analitice: Iosif Cheie-Pantea nu mizează pe schimbări spectaculoase de obiect și de perspectivă, preferând să aprofundeze și izbutind a fi mereu mai aproape de obiectul cercetării și mai subtil.

Cartea cuprinde, așadar, mai multe studii (elaborate între 1969 și 2002), consacrate nu unor profiluri, ci unor *motive* (orientări, teme, concepte). Sub zodia acestora, reprezentându-le, asociindu-li-se, apropiindu-se de sfera lor, se mișcă *scriitorii*, contemplați cu înțelegere și cu mare capacitate disociativă, ori, dimpotrivă, de asociere. Înșiruirea câtorva titluri (*Paradigme complementare; Sortilegiile povestirii; Tăcerea esențială; Revelația durerii; Suferința mântuitoare; Poezie și profunzime; Tragicul singurătății* etc.) ne arată că volumul, înainte de a fi istorie literară, este un compendiu de idei, un exercițiu eseistic. Și, totuși, acest fel, oarecum neconvențional, de a trata subiectul nu exclude „factologia” necesară: aflăm foarte multe, nu numai despre unul ori altul dintre scriitorii implicați (M. Eminescu, I.L. Caragiale, Creangă, Coșbuc, Al. Macedonski sau Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Vasile Pârvan, Emil Cioran, în fine, Alexandru Philippide, Sorin Titel și Nichita Stănescu), dar și despre evoluția unor direcții fundamentale ale istoriei noastre literare, despre câmpurile de acțiune și despre interferențele curentelor sau școlilor artistice.

Acest gen de studiere presupune însă unele riscuri. Ele ar putea fi generate de varietatea *tipologică* a scriitorilor cercetați, precum și de arcul de timp, foarte larg (aproximativ două secole), avut în vedere. Cu toate acestea, volumul excelează tocmai prin *unitate și coeziune*.

Ce anume îi conferă această structură? Mai întâi, aplicarea constantă a acelorași principii și metodologii analitice, cu țelul, foarte bine conturat, de a demonstra existența a ceea ce este trans-individual, fără sacrificarea a ceea ce rămâne specific. Experiența istoricului literar, capacitatea lui de a

descoperi filiațiile și de a pune operele în paralel, pentru a le urmări în procesul complex al făuririi literaturii române moderne, fac din acest studiu, fragmentat pe articole, aparent independente, o temeinică cercetare comparatistă. Iosif Cheie, cum se știe, de altfel, a pledat permanent pentru „palingeneza” valorilor autohtone, în contact cu cele ale literaturii universale, pentru o dialectică generatoare de semnificație a identităților în raport cu alteritatea. În al doilea rând, apelul, în planul structurii globale a volumului, la un artificiu compozițional: articolele nu sunt distribuite nici în ordine cronologică, nici în vecinătate tematică, ci rânduite potrivit unei scheme sintactice, unei strategii topice. Bine așezate în arhitectura de ansamblu, prelegerile sunt „înramate” și, în acest fel, dirijate către o idee (v. și titlul). Lectura se desfășoară dinspre Eminescu („asimilat” de Emil Cioran) înspre Eminescu („receptat” de Nichita Stănescu). Întregul edificiu există (ori pare a exista) sub tutela „ideii Eminescu”.

Alegerea căilor de acces la operă pretinde o mare elasticitate de deplasare din partea celui care observă (a criticului, în speță) și, totodată, îi dă cititorului (specializat ori comun) prilejul descoperirii unor neașteptate asocieri, alteori, savoarea salturilor surprinzătoare în durata, consacrat lineară, a literaturii. M-aș opri la două exemple. Pornind de la un aforism (mai degrabă, un paradox) exprimat de Novalis („Kontraste sind inverse Ähnlichkeiten” – contrastele sunt asemănări inverse), cercetătorul demonstrează că nu „afinitățile elective” îi apropie pe Mihai Eminescu și I. L. Caragiale, ci, dimpotrivă, multiplele lor contradicții (*Paradigme complementare*). Sau: luând în discuție viziunea de sorginte gnostică a lui Emil Cioran asupra răului (a păcatului originar), Iosif Cheie-Pantea îi atrage în dezbatere pe gânditorii creștini (Pascal, Dumitru Stăniloae sau Vladimir Lossky), trimite la Nikolai Berdiaev sau la misticii Meister Eckart și Jakob Bohme, se oprește, apoi, la Hegel (cel mai

apropiat de gânditorul român), pentru a reveni, prin aceeași hermeneutică de așezare în cadru, la Emil Cioran. Potrivit acestuia, păcatul originar, „principiu explicativ de valoare universală”, i-a asigurat, de fapt, omului un destin. Iar încercarea lui Cioran de a identifica, în străfundurile suferinței, sursa identității umane se regăsește, arată Iosif Cheie-Pantea, în finalul articolului, și la Tudor Arghezi (v. *Cioran și păcatul originar*).

Pentru a încheia, aș reține capacitatea lui Iosif Cheie-Pantea de a comunica și de a convinge. Calm, fără ostentație, lăsând fraza să curgă, firesc și limpede, autorul reinterpretează și reordonează scriitori și opere, oferind un periplu instructiv și pasionant în literatura română.

Reflex, 10-11-12/2002

MALADIA SINGURĂȚII

Încă din primul volum (o plachetă de versuri: *En gros & en detail*, 1997), era limpede că Maria Nițu privește lumea cu intensă curiozitate și cu aplecare pentru reflecție. Înclinația sa de a o interpreta, uneori ironic, alteori sceptic, oricum fără pic de pedanterie, aluneca, de cele mai multe ori, spre un fel de joc, subterfugiu menit să-i protejeze eul liric (retractil), dar și prilej de a-și descărca, astfel, suplimentul de trăire, acumulat până la un debut mereu amânat. Structura textului (cu un bogat adaos metatextual) trimitea, fără echivoc, la poetica postmodernistă, iar compoziția stufoasă, etajată, atrăgea atenția asupra unui temperament liric baroc.

A doua carte a Mariei Nițu – de data aceasta, o proză – menține atmosfera. Doar că autoarea renunță la surplusul de regie, orientându-și întreaga energie spre introversiune.

Așteptările slăbănogilor ne pune în fața unui titlu ce amintește de *Scripturi*. Umanitatea pe care o are în vizor scriitoarea (evident, transformată de contextul literar) este chiar aceea a „slăbănogilor” din parabola biblică: oameni marginalizați, cu biografia și comportamentul marcate, înși care „așteaptă”, ori par că așteaptă, să intervină ceva (Cineva?) „să-i salveze de povara pe care o duc. Protagonistii, inclusiv „natorul” (bine implantat în trama epică), poartă pecetea durerii. Nu a celei fizice (ca în enunțul scripturistic), ci sufletești. Asemenea slăbănogului de la „Scăldătoarea Betezda” (întâmplarea la care se referă Evanghelia Apostolului Ioan), rămas fără ajutor în neputința sa („Doamne, om nu am ca să mă arunce în scăldătoare...”, *Biblia*, 2001, 1561),

personajele Mariei Nițu se simt fără sprijin, sunt singure, mai mult încă, suferă de un soi de boală a singurătății. Maladia solitudinii le face incapabile să se adapteze, să stabilească relații. Termenii *singur*, *singurătate* sunt reluați obsesiv pe parcursul prozelor, iar sensul lor se dilată, adesea, paroxistic: „Ea, sălbătică, era la rândul ei jenată că nu e singură în singurătatea ei”. *Singurătatea* este, astfel, mai mult decât o stare, un fapt în sine, ea se transformă în infirmitate și devine, în cele din urmă, unul dintre *personaje*. Singurătatea-personaj îi însoțește pe eroi, tiranizându-i cu prezența ei copleșitoare. Îi face să ducă o viață stranie, aproape artificială, ieșită din real, construită din reminiscențe ori fantasmе, din impulsuri reprimе sau din ecouri venite din diversele lor lecturi. Ei trăiesc în perimetrul retras al încăperilor, în grupuri solitare, desprinse, parcă, de lume, într-un exil asumat, unde-și compun existențe insolite. Acea, în primul rând, a autoarei (textele au numeroase intruziuni de jurnal), apoi a prietenilor ei artiști („trupa”) și, în fine, aceea a copiilor străzii (destine damnate, legate, indirect, printr-o ingenioasă asociere retorică, de celelalte paliere narative). Epicul (întâmplările, câte sunt) ca și portretele (Geo, Marcu, mama, Antoine) se încheagă din fragmente sau episoade, dintr-un amestec de expuneri fugare, ce se destramă însă rapid, din dialoguri frânte și tehnici sugestive, din conexiuni livrești (știm, printre altele, că „personajul” Antoine este Antoine de Saint-Exupery, creatorul *micului prinț*). În felul acesta, relatarea, întreruptă de 13 „interstiții”, ce precedă piesele, spațiindu-le și purtând titluri (demne de o atenție specială), se înfățișează, la o lectură de suprafață, ca un amalgam. Ea se compune din numeroase divagații și din registre variate: pasajele poematice se alătură altora, expuse într-o oralitate frustă; monologul e întrerupt de citatul amplu, povestirea e întretăiată de dialog, comentariul se ivește, neașteptat, în cursul discursului narativ etc. Această manieră discontinuă și compozită generează textul, scriitura

lui „caleidoscopică”, în care recunoaștem, firește, ecourile postmodernismului. Dar, dincolo de opțiuni literare, proza Mariei Nițu exprimă un mod de a gândi și de ordona existentul, ca o *metaforă cuprinzătoare*, unde obiectele și oamenii instaurează un perpetuu schimb de identitate. Așa se face că granițele dintre livresc și cotidian, dintre real și oniric, dintre trecut și prezent se șterg, lucrurile și ființele, cauzele și efectele se întrepătrund, se substituie, într-o permanentă, adesea „delirantă”, desfășurare metonimică.

Toate acestea ar putea să pară forțe centrifuge, ce tind să submineze coerența textului. Ele devin, însă, în economia ansamblului, unul dintre polii tensiunii narative, întrucât autoarea le opune câțiva (să-i numesc așa) operatori compoziționali. Ar fi, după opinia mea, un șir de „piloni” semantici, generați de emblema titlului: „Așteptările slăbănogilor” umplu întreaga construcție cu o serie lexico-semantică vag sinonimică (*plânsul, suferința, restriștea, gândul sinuciderii*). Acești “piloni”, plus unele finaluri (v. *Evadare capcană* sau *Întâmplări ex-aequo*), ce introduc o perspectivă mai luminoasă (și ea în proximitatea textului biblic: „lumină lină, lin lumină” etc.), salvează textul de eventuale fisuri și restabilesc coerența sensului. Simultan, autoarea intervine anaforic, cu un gen de contraforturi (amintitele *Interstiții*): inserții textuale minime, care, precedând fiecare episod, dirijează, deopotrivă, firul narativ și lectura. E drept, această regie, îndeajuns de complicată, această dorință supra-abundentă de a comunica ar trebui, poate, să reprezinte, în viitor, un subiect de reflecție pentru prozatoare.

Se cuvine să reținem, însă, în ciuda unui anume baroc al construcției, în ciuda tendinței vag teziste (ecou, nu îndeajuns de strunit, al preocupării pentru critica literară), curajul autoarei de a-și plasa discursul într-un teritoriu estetic riscant și capacitatea ei incontestabilă de a-l menține acolo.

IMENSITATEA MISTERULUI ȘI DERIZORIUL IMANENȚEI

Comentatorii poeziei lui Octavian Doclin sunt aproape în unanimitate de acord că, începând cu volumul *A te bucura în eroare* (Hestia, 1992), în creația poetului intervine o cotitură. Din ce în ce mai preocupat de text (entitate independentă, cu viață distinctă) și de „istoria” producerii lui, Octavian Doclin abandonează lirismul spontan, exuberant, reflex al bucuriei de a exista în univers, din primele sale stihuri, și descoperă, cu gravă uimire, fascinația lumii secunde, paralele, ce se naște o dată cu practica enunțării. Întoarcerea aduce o schimbare profundă, nu doar în viziune, ci și în limbaj. Intrând într-un tărâm nou, necunoscut, obligat să-și devieze perspectiva, dinspre ce se întâmplă în propriul eu, spre *evenimentele interioare* ale poemului însuși, Octavian Doclin este constrâns să-și inventeze un limbaj, apt de a exprima preocuparea (devenită cu timpul „obsesie”) față de această realitate inedită, mirarea că ea rămâne în afara sinelui liric, că provocările ei insistente, tiranice, îl copleșesc.

Transformarea nu este nici întâmplătoare, nici, cum se știe, singulară. Poetul arăta, încă de la începuturile sale literare, interes pentru latura pragmatica a operei: își consumă sociabilitatea cu multă vioiciune, își compune poemele, adesea, în locuri publice, notează, grijuliu, data elaborării, dialoghează, prin dedicații, cu unii dintre confrăți, în fine își apostrofază cititorii și criticii. Era firesc ca un asemenea temperament liric să rezoneze la ceea ce presupunea procesul

de intelectualizare a poeziei, „textualismul” adică: raportarea la propriul cod estetic, marcarea cadrului comunicării (emițător – receptor), înstrăinarea de mediul natural (social) și apropierea de cel artificial al scriiturii. De altfel, încă din 1989, un titlu de volum precum *Cu gândul la metaforă* (poetul, iată, e dublat de analist) semnală tendința de sincronizare cu atmosfera literar-estetică a vremii, seducția așa-numitului postmodernism.

Numai că lumea despre care scrie (măcar de la un moment dat) Octavian Doclin, cuprinzând, deopotrivă, anecdotică propriei vieți și existența aparent aleatorie a mediului, nu este o lume *nesemnificativă*, ci una căreia *Scriptura* i-a conferit pentru totdeauna un *sens*. Din acest (sau, mai exact, și) din acest unghi, Octavian Doclin este un poet erudit, pentru că abordează realul (inclusiv ontologia poemului) însoțit permanent de *Carte*. Așa se face că, pentru el (autor și, totodată, cititor), textul, coexistent, misterios, în simultaneitatea și detașarea sa, reprezintă nu doar „producție”, „travaliu”, parcurs, deci „istorie” și „urmă”, ci și *aspirație* spre sensuri esențiale, transcendente. Lexeme, sintagme, enunțuri, nume proprii, personaje, alegorii, preluate nu ca atare, ci adaptate, *integrate* (uneori, contradictoriu, interogativ) și conotate de contextul original, *biblic*, se constituie într-un *vocabular poetic*, cu adevărat inedit – *limbaj și metalimbaj* în același timp.

Referindu-mă deocamdată doar la volumul *Urma pașilor în vale*, una dintre cele mai încheigate plachete ale autorului, voi remarca pentru început, *moto-ul*, un citat din *Cartea profetului Ezechiel* (3, 22): „Și mâna Domnului a venit peste mine acolo, și mi-a zis: ‘Scoală-te, du-te în vale, și acolo îți voi vorbi!’ ” Pare limpede că, pentru Octavian Doclin, spațiul poeziei este un spațiu sacralizat (fiind reflectarea unei „experiențe autoritare”, poezia „produce o sacralizare apriori”, este de părere unul dintre reprezentanții grupului Tel Quel!).

Moto-ul mai are însă rolul de a decoda titlul: *urme* trebuie înțeles nu numai ca *traseu textual*, ci și ca *traseu spiritual* (Avraam este părintele celor ce „umblă pe *urmele* (s.n.) credinței”, spune Apostolul Pavel, în *Epistola către Romani*).

Distanțarea eu-lui față de propriul text, uimirea că, deși e atât de legat de sinele său, el este, totuși, un *altul*, mirajul făcerii poemului, cu neîncetata rumoare a cuvintelor, cu jocul dialogului între actanți (scriptor – autor – poem –, „poporul de cuvinte”), toate vegheate de vocea auzită în preajma pietrei Eben-Ezer: „dacă te-aș lăsa să mă vezi m-ai cunoaște / după semnul de pe obrazul stâng în forma literei T” (*Valea cealaltă*) – iată universul liric al versurilor, configurat potrivit unui dinamism *sui-generis*. Mai întâi, introducerea în discurs a unei persoane cvasi-neutre: *scribul*. Intermediar în relația autorului cu textul, el are misiunea de a consemna pe hârtie ce i se „dictează” sau de a-l avertiza pe poet: „Toate cuvintele îți sunt îngăduite / doar aceasta nu/ de te vei atinge de el/ din acel moment va începe/ moartea ta în afara cuvântului/ spune scribul avertizându-l pe poet” (*Cuvintele robiei*). Interferențele sunt evidente: Octavian Doclin apelează la *Carte*, atât ca sursă pentru ceea ce ar fi vocabularul său poetic, dar și ca suport al unor originale interrelații (intertexte) în instituirea simbolurilor. Scribul revine, în viziunea lui Doclin, la menirea sa străveche – *scriptor*: copiază, fără a adăuga, „*povești*”, relatează pur și simplu „întâmplări” (v. *Cititorul de aură*). Funcții asemănătoare, în etapa de pregătire a textului, le sunt atribuite *mâinii* („deasupra hârtiei”), *glasului*, *vocii*, ca și verbelor *a dicta*, *a scrie*. Textul în sine e un spațiu (*casă*, *cetate*), sau, potrivit permanentei expansiuni spre sacru, „*Jerusalim al Cuvântului*”, loc de reculegere și rugăciune („plâng după tine/ *Jerusalim al Cuvântului*/ fiindcă nu vremea mea este// și nu eu am fost în Pustia Poemului/ cuvinte drept lăcuste mâncam” (...*vremea mea*). Întinderea lui poate fi fragmentată și parcursă, totul e ca poenul să se „deschidă”,

pentru a primi cuvântul potrivit. Poetul, „el cititor de urmă și de aură proprie/ el care știa să-și citească poemul/ tot atât de bine ca și cum/ l-ar fi scris de la sfârșit la început/ ca și cum ochiul său ar fi văzut/doar prin ochiul ochiului său/ până când și titlul se ștergea/ de la sine” (*Cititorul de aură*), el, poetul se războiește cu „poporul de cuvinte”, pe care ar trebui să-l „stăpânească” și sub „prigoana” căruia se află, de fapt. Preocuparea pentru destinul propriului poem (text), rangul la care îl înalță („totuși pe ce se cuvine să intru călare/ în Curțile Cetății Tale/ o tu fiică a Poemului...” (*Vreodată cândva*)) se transformă, în cele din urmă, într-un fel de conviețuire dramatică, o „robie”, „o viață secretă, trăită în doi”, traversată de îndoieli, abandonări și reveniri („Mireasma cunoșterii de tine / se face tot mai subțire”). Poemul e „geamănu” poetului (metaforă profundă, „revelatorie”, cum ar spune Lucian Blaga), dublul său, imaginea sa în oglindă. Momentul de grație, pe care scriitorul îl așteaptă cu febrilitate („brăzdând valea în lung și în lat”) se înfăptuiește miraculos prin intermediul *umbrei* (simbol mistic): „...văzu valea acoperită/ pe jumătate de umbră/ un fulger născut din senin/ lumină partea aceasta și poema/ își deschise odăile pentru o clipă/ timp îndestul să vadă cum reușește/ să scape înăuntru/ doar cuvântul care pătrunde *mut* și *orb* până atunci” (*Geamănu*). Ultimul vers deslușește și întrebarea: care e cuvântul căutat? Trimiterea e fără echivoc: răspunsul îl dau cei izbăviți de *Cuvântul* însuși (cei care, acum, și-au (re)dobândit graiul și vederea).

Ca urmare, meditația lirică a lui Octavian Doclin mi se pare a fi modelată, atât evenimentțial, cât și lingvistic, de datele *Scripturii*. Textele sale se integrează, într-o măsură apreciabilă, lirismului mistic, transcriind distanța tragică dintre imensitatea misterului și derizoriul imanenței.

Reflex, 1-2-3/2003

CUVÂNTUL, DE-SEMNUȚ, ȚĂCEREA

Volumele de versuri ale Monicăi Rohan (autoare ce semnează, deopotrivă, și câteva cărți dedicate copiilor) împărtășesc destinul scrierilor necolocviale, al mesajelor orientate, prioritar, spre ele însele și spre interioritatea emițătorului (eventual, a unui receptor privilegiat), nereușind, din această pricină, să fie luate în seamă așa cum, probabil, ar merita. La două decenii după debut (*Trecând printr-o dimineață*, 1983), textele poetei (*Scrâșnet*, 1984; *Dulce lumină*, 1996; *Vedere periferică*, 1998) așteaptă, încă, o lectură critică răbdătoare, dispusă să scotocească sub stratul primelor impresii. Prilejul unui atare demers ar putea fi chiar recenta plachetă – o apariție elegantă, intitulată *1000 fără 1*, Editura Brumar, 2002 – , întrucât, din câte credem, aici se află, comasate, caracteristicile definitorii ale scrisului practicat de Monica Rohan, puse, în plus, mai apăsate în lumină decât în cărțile anterioare.

Mai întâi, însăși discreția, artistică, vorbește, cu care autoarea își edifică lirismul. Evidentă încă de la debut, această atitudine sporește acum în pregnanță și, potrivit propriului cod, în eficiență. Mărturisindu-se aproape în șoaptă, poeta pare a-și proteja versurile de orice asperitate, de orice manifestare a vitalității empirice, ca și cum s-ar teme că, sub invazia „devoratoare” a cuvintelor, suflul lor evanescent, imponderabil, hrănit nu doar la sursele limbajului articulat (cum vom vedea), ar putea să dispară: „O îmboldeau cuvintele/ și,/ deși s-a lăsat devorată,/ mai rămăsese doar o voce/înceată/ o șoptire

abia, cât o pală de vânt/ o licărire cât o pâlpăire/ de lumânare...”, ni se spune în *pre-fața* volumului.

Aceeași potențare cunosc și alte trăsături, contigue celei amintite (unele dintre ele semnalate, sporadic, și, deci, neintegrate într-un sistem, într-un proiect – mai mult sau mai puțin explicit): timiditatea rostirii, o anumită nesiguranță (aproape o spaimă) față de ceea ce ar putea declanșa forța limbajului, retragerea într-o singurătate trăită, adesea, confuz.

De unde vine această reticență? Citind și recitind versurile, am observat existența unei contradicții între ceea ce declară poeta și ceea ce realizează în enunț. Se afirmă, pe de o parte, neîncrederea în cuvânt, o anume retractilitate față de discurs, convingerea că intensitatea unor experiențe spirituale, sufletești, nu poate fi exprimată verbal : “...lumea de vise/în care murim câte puțin/ era, chiar ea, dimineța/ în care ne trezim/ de-a binelea/ însă-i – cum v-am mai zis- / de nedescris, de nedescris.. “. Pe de altă parte, golul, rămas acolo unde cuvântul nu are puterea de a semnifica, este umplut – decis, consecvent și în formule complex combinate – cu elemente translexicale, formule ce țin de *tectonica textului*, de ordonarea lui în pagină. O serie de *grafeme* (figuri ale graficii) preiau funcțiile lexicului poetic, sarcina acestuia de a semnifica. În contrast cu tonul blând, domol, fără relief al vocii lirice, devierile grafo-estetice conferă discursului o poeticitate agresivă, sfidătoare. Declanșate în trombă, aparent fără vreo direcție, ele sunt, de fapt, bine și lucid stăpânite de autoare : de la suprimarea majusculei, acolo unde uzul o cere (din titluri, din debutul stihurilor, uneori), la suprimarea (aleatorie: se renunță la punct, dar e marcată, în general, virgula etc.) a semnelor de punctuație; de la fragmentarea unităților lingvistice și de la intercalarea unor spații între componentele acestora, la izolarea unor lexeme, la sincoparea frazei, prin paranteze (chiar prin paranteze în paranteze), ori, în fine, la renunțarea dispunerii lineare a stihurilor și așezarea lor în zig-

zag, în scară, în triumghi. În tot acest ceremonial al văzului, un rol însemnat îl joacă, desigur, contrastul pagină albă-pagină scrisă.

Asemenea procedee, ce configurează structura grafică a poemelor, se sincronizează, e adevărat, cu maniera agreată de promoția literară căreia îi aparține autoarea. De reținut însă este că ele răspund, în egală măsură, unor imperative adânci, că definesc un fel personal de exprimare artistică, un fel original de *a compune* al poetei .

Cele mai multe poeme vorbesc despre frământările sau elanurile unui suflet care, în solitudine, caută sprijin dincolo de contingent, în “sărbătoarea lumii neînsemnate” : “Am părăsit casa mea/ și Ție ți-am dat-o/ Să-mi umpli încăperile toate.. “. Nucleul tematic îl constituie, așadar, motivele biblice: Cina euharistică (“e cina în care/ fiecare se-/ mparte în fiecare.”), nesațiul niciodată “îndestulat al infinitului”, conștiința, vegheată de porunca divină, a vinovăției, a greșelilor, a permanentelor poticniri, “boală de târâtoare/fără drept la zburare”, aspirația de a se smulge din “liniștea vuind de cuvinte”, pentru a contempla “presimțirea cuvântului unic”.

Experiența *Scripturii*, imboldul de a participa la realitatea “de nespus” o fac pe Monica Rohan să recurgă la o retorică nonverbală. Neputincios, cuvântul, singur, este depășit de amploarea marelui Sens : “Răsăritul cel Mare/ despre care eu n-am nici o putere să vorbesc/ nici o știință și nici o înțelegere/ decât/ Marea Încredere/ și-atât... “.

Mai mult : realitatea invocată nu este doar inefabilă, ci și aspațială, de unde capacitatea fatalmente limitată de a comunica, nu doar a vocabulelor, ci și, în cele din urmă, a elementelor de grafică.

Ceea ce rămâne, deci, la capătul întregului periplu, este *tăcerea*: “Crește/ în preajmă/ adierea cuvântului/ pe care nu-l găsesc,/ O, Doamne, vâslele tăcerii/cum străbat...” golul, care face loc “rostitii de-la-nceput”: “în lumina tăcerii/ ca un

sâmbure nou/ pritocindu-și trezirea/ abia după ce gol s-a făcut/
înlăuntrul crescut/ alb luminat curățat/ pregătit pentru
primenirea/ plinului/ din rostirea de-la-nceput...”.

Poate fi detectată în aceste versuri experiența unor trăiri
mistice, a căror consemnare conferă volumului o notă de
elevație și spiritualitate.

Paralela 45, aprilie 2003

LUMEA, EUL ȘI VISUL

Se afirmă, în genere, că proza lui Mircea Pora, fixându-și, încă de la debut (un grupaj în tomul colectiv *Drumul cel mare*, Ed. Facla, 1983), și perimetrul tematic, și registrul stilistic, a rămas, de-a lungul următoarelor apariții, aceeași. De fapt, însă, de fiecare dată, la fiecare nouă carte (după 1993, ele s-au succedat cu oarecare ritmicitate), scrisul și situarea autorului față cu lumea au surprins. Cât privește recentul volum - *Ieșind din vis puțin îngândurat* - , cu un titlu frumos, ce poate fi comentat în sine, dar și în relație cu textele aferente, acesta marchează, după opinia mea, o cotitură importantă în evoluția scriitorului.

Mircea Pora a debutat târziu (la 41 de ani!). El și-a drămuțat cu zgârcenie „depozitul” fabulatoriu (foarte bogat), preferând, atunci când nu compune roman (*Indiile galante*, 1993), proza scurtă, enunțul concentrat: schița, crochiul, piesa comprimată până la stilizare (tendință încă mai apăsată în cartea actuală). Pe această suprafață, autorul risipește o puzderie de tehnici discursive, o gamă de voci și de atitudini: de la consemnarea nudă (de reporter) a faptului diurn, la scenariul absurd; de la notița de jurnal, la caricatură ori parodie; de la tabloul de familie, comun și pașnic, la situația aberantă, prinsă în expresia ei excesivă, hiperbolizată; în fine, de la adeziunea lirică, la refuzul exasperat. Textele, foarte diverse, sunt distribuite aleatoriu, dar, în procesul lecturii, diferențele se nivelează iar cititorul recuperează „un actant virtual”. Se impun ridicolul, derizoriul, neantul mediului și al personajelor, reprezentând fondul imaginativ și ideatic stabil, din care se ivește varietatea momentelor. E o lume (lumea

originală a prozelor lui Mircea Pora) în plină dispersie, stratificată, fragmentată, centrifugă, o proiecție greu de încadrat în vreun gen canonic. Ceea ce caracterizează textele este *absența unei forme definite*. Astfel sunt concepute cărțile anterioare (*Glasuri lângă leagănul meu*, *Nicăieri*, *Imperiul de praf*), eflorescențe de mare eterogenitate la suprafață („un adevărat depozit de întâmplări”, remarcă autorul însuși în *Îșind din vis...*), ocultând unitatea de esență.

În noua sa carte, scriitorul își propune o schimbare. Ea ține, în primul rând, de compoziție. Mircea Pora dorește acum să facă vizibilă coerența de adâncime, altfel spus, să imprime demersului său o *formă globală*. Plasarea textelor într-o *construcție* configurează un fel de *semantică reduțională*, detectabilă în chiar factura discursurilor, polarizate între *evocare* și *introspecție*: pe de o parte, anecdotică exterioară, pe de alta, mecanismul complex al evenimentelor lăuntrice. De aici, alternarea limbajului preponderent epic, cu cel dominat de inflexiuni lirice.

Rememorările (*Crăciunuri*, *Pânde*, *Memoria șoselei*) deschid și, apoi, încheie volumul, formând o ramă, ce izolează în trecut acțiunea, trezită de memoria imperativă (“Zbor cu gândul, chiar dacă nu vreau, spre îndepărtatele mele Crăciunuri”). Deși diferite, cele trei piese se întrepătrund, își răspund, asemenea unui ecou prelungit: ele evocă momente cruciale, succesive (sărbătorile în familie: *Crăciunuri* sau schimbarea dramatică a societății și a peisajului uman în anii postbelici: *Pânde*, *Memoria șoselei*). *Timpul*, dinamic, agresiv în răsturnările pe care le aduce, contrastează cu *spațiul*, domestic, pașnic și stabil (mereu același: casa părintească din Topolovăț, localitate în câmpia Banatului). Balansarea exterior-interior e marcată, figurativ, de opoziția lexemelor-metafore: *șosea-odaie*, *fereastră*, *perdele*, ducând spre un deznodământ inevitabil. Invadat, universul familial al copilăriei dispare, distrus nu doar fizic (natural, prin trecerea

în moarte a părinților etc.), ci șters, anihilat de tarele istoriei. Apariția „veneticilor”, înși puși să asculte pe sub geamuri, spaima permanentă, indusă cu bunăștiință, „filajul”, instaurat insidios, apariția unor instituții cu nume bizare, străine de mentalitatea satului („pe atunci tăcut și neprimejdios”), zgomotul produs de convoiul permanent al camioanelor, sugestiv evocate („Molotov” sau „ZIS”), în fine, defilarea monstruoasă, halucinantă, a steagurilor roșii, însoțite de tablouri, toate aceste *semne* macină destinele. Avansată în *Crăciunuri* (care, „din luminoase”, ajung „adevărate epave mobile”), constatarea declinului general, a degradării și distrugerii cutumelor devine înfricoșătoare în *Pânde* și, mai ales, în *Memoria șoselei* (una dintre cele mai izbutite povestiri). Pe acest fond, revelația nimicului existențial (cărui, se pare, Mircea Pora nu i-a găsit încă alternativă) se insinuează pretutindeni și este evidentă, ca stare de spirit, în toate secțiunile cărții, dar, mai cu seamă, în notele de jurnal.

Construit într-o amplă secvență (*Bizarerii pentru Octavian; Amoebe, parameci...*; *Însemnări liniștite; Vise*), jurnalul (jurnal mascat?) cuprinde notații fugare, meditații, mici stampe, impresii vagi - enunțuri reduse ca întindere, dar de mare densitate elegiacă („Ochiul mort al mamei fugind înspre mine”...) și, iarăși, rememorări. Peste toate, aburul melancoliei și o neașteptată, puternică, predispoziție poetică: „Oaspeții frumoaselor noastre Crăciunuri aleargă pe sub nori”...; sau: „Țipătul răgușit al găinilor în orele de zăpușeală ale amiezii. E, în sunetul acesta, ceva ce seamănă a destrămare”.... Extrasă din experiența unor evenimente (în textele evocative), descoperirea fragilității omului, a trecerii lui, devine experiență proprie: „Voi fi singur atunci... ziua, noaptea, dimineța, în amurg, decenii și secole”.

Un fel de asceză înlocuiește (în piesa *Ieșind din vis...*) tentația juvenilă a jocului în sine, frivolitatea actului ludic gratuit, plăcerea de a provoca textul. Prozatorul adoptă un ton

mai grav, iar propensiunea lirică (strunită înainte) se descătușează; atitudinea umoristică lasă, adesea, locul sarcasmului lucid. O dată cu adoptarea unor formule retorice, în surdină, se aude, mai clar, *metatextul*: „Personajele de mai sus așteaptă un autentic creator să le lege într-o schiță, nuvelă sau chiar un scurt roman. Eu doar le-am prezentat succint. Mai mult, deocamdată, nu pot face”, notează la un moment dat autorul, detașat într-o atitudine de critic neutru. Recunoaștem, firește, ironia, îndreptată, discret, spre rutina de manual, dar, totodată, și spre instabilitățile afișate de scriitura (post)modernă. Se impune nevoia de ordine, logica estetică (în coordonatele actuale), căroră scriitorul pare să le accepte tacit legitățile, permițându-le acestora să traseze linii de echilibru, o oarecare simetrie în dezvoltarea referentului.

Rememorarea, așadar, ar fi una dintre modalitățile de realizare a coeziunii textuale. Ei i se adaugă *visul* (asimilat vieții, sau, poate, artei), parțial sinonim rememorării (*visării*, *reveriei*). Or, și rememorarea și visul sunt fluide, instabile, evanescente. Placate realului haotic, încercând să-l țină în frâu, ele nu fac decât să sporească impresia de disoluție, de pulverizare și deznădejde. Autorul intuiește conflictul și notează: „La început, memoria e un fir subțire, inconsistent, un ,ceva’ ce stă liniștit într-un colț, abia respirând, dar pe urmă, când se rup zăgazurile, devine spumă, apă tulbure, freamăt, bucurie, disperare”...Apar, astfel, două importante surse de tensiune: una se stabilește între intenția de a da formă (în sens canonic) și agenții formatori (prin esență distructivi ai formelor canonice). Se ajunge la concluzia caducității formulilor canonice și la ipostazierea unor formule fluide, cvasi-sinucigașe.

O altă tensiune se instituie între agenți (*vis – memorie*), pe de o parte, și realitate, pe de alta. E interesant de observat că, în acest caz, elementele aflate în confruntare pactizează, realitatea, proiecția ei în memorie, visul interacționând,

complice, în aceeași viziune asupra lumii („O lume pe care o văd la modul halucinant”, recunoaște autorul).

Proza lui Mircea Pora, unul dintre scriitorii importanți ai acestor decenii, este, așadar, un dialog permanent cu ambianța (valorizată la limita fluctuantă dintre negativ și pozitiv, dintre răs și plâns), dar și un dialog cu literatura. Ea dovedește că scriitura însăși e o sursă de neliniște, ca și existența. Visul doar și memoria o pot modela.

Reflex, 4-5-6/2003

POEZIE ȘI INTEROGAȚIE

Scriitor bine implantat în mentalitatea existențial-literară a generației sale, Robert Șerban se dovedește, totodată, un temperament extrem de mobil, dispus spre varii experiențe, capabil să-și încerce performanța, simultan, în mai multe domenii. Absolvent de politehnică, el părăsește (se pare, definitiv) “științele exacte”, abandonându-se, cu o anumită frenezie, umanioarelor. Între 1993 și 2003, ocupă aproape o duzină de funcții: redactor (al unei reviste cu profil cultural), purtător de cuvânt la Primăria din Timișoara, dascăl universitar, editorialist la un ziar politic, realizator de emisiuni culturale TV, director executiv. În paralel, tipărește cărți cu profil la fel de divers: plachetele de versuri – *Firește că exagerez*, 1994 (Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România) și *Odissex*, 1996, apoi *Piper pe limbă* – interviuri cu 14 scriitori timișoreni, 1999 și *Pe urmele marelui fluviu*, renshi româno-elvețian, 2002, unde apare, pe de o parte, ca poet, “în lanțul” liric, pe de alta, ca prozator, în alerte pagini de jurnal (*Cantonat în Elveția*). Succesiv (și, adesea, în paralel), Robert Șerban își schimbă identitatea cu dezinvoltură, se adaptează repede, răspunde prompt la obligațiile sale caleidoscopice.

Acesta fiind, la o privire rapidă, scriitorul, voi încerca să descopăr punctele de convergență, dacă ele există, ale preocupărilor sale. Ideea mi-a fost sugerată de chiar factura textelor. Într-adevăr, acestea, fie că sunt poeme, note de jurnal ori chestionare de reporter, seamănă, izbitor, între ele, dacă luăm în considerare motivația, structurile de adâncime. Fragmente de oglindă, părți dispartate, reflexe doar dintr-un tot ce *tinde* să se configureze, ele sunt tutelate de același impuls :

nevoia de a afla, curiozitatea organică, neliniștită (“Curiozitatea celulei”, *Odissex*, 34), curiozitate satisfăcută, într-o primă instanță, prin contactul viu, direct (“... de la o halcă la alta îmi descopeream/ gustul auzul pipăitul”). Așa s-ar explica febrilitatea – stare de spirit dominantă în poezie (“sunt iarăși febril de rău și de trist”, *Firește că exagerez*), ca și în numeroasele prezențe empirice ale poetului, aflat într-un permanent du-te-vino, culegând informații despre cărți ori autori, dar, mai ales, despre ce este literatura și despre modul cum se scrie ea. De altfel, Robert Șerban își declară explicit ubicuitatea (v.*Odissex*, 40). Numai că, atunci când pune pe hârtie versuri, entuziasmul său e temperat (și controlat) de un soi de luciditate ironică, nivelatoare. Poetul se menține la același nivel al trăirilor, își reprimă efuziunile (“să nu mă crezi beteag de sentiment”, *Ibid.*). În general, referentul are un potențial disforic și este selectat și înfățișat ca atare (“am deschis ușa de la frigider să o văd mai bine/ și să o țin minte/ goangele roșcate clipeau pe linoleum”, *Ibid.*, 46), atitudinea lirică însă rămâne reticentă, își păstrează misterul.

Poet, reporter sau prozator, Robert Șerban se află, așadar, înainte de a scrie, în fața unor dileme, a unui șir de întrebări, pe care refuză să le rezolve direct ori comod, pe căi deja descoperite: “Între cei care știu și cei care caută/ focul de tabără mistuie cauciucuri uzate” (*Ibidem*, 39). Nesupus canoanelor, el își maschează interogațiile, nu le montează în structuri sintactice comune, clare. Dar, refuzul “cuvintelor transparente” (act insurgent, adoptat de toți reprezentanții generației postmoderniste) îl obligă să caute, totuși, alte canale de comunicare. Acestea ar fi așa-zișii tropi “cadru” (textologici). Ei constituie suportul enunțului poetic, autoreferențial, greu de pătruns. Ambiguitatea formulărilor (susținută intenționat, firește, în spiritul codului estetic la care aderă poetul) e însă și rezultatul stării de nesiguranță și interogație, de echivoc, stare deopotrivă cultivată și respinsă.

Eul caută, se contemplă și se oferă spre contemplație, percepând, malițios ori vag melancolic, absența sensului și, mai ales, lipsa de noblețe a realului : “pătimesti ca un bou la jugul întâmplărilor/ tinerețea are nevoie de glaspapir/ altfel flutură ca un steag/ sprijinit de gardul proaspăt vopsit / dai cu degetul te uiți te strâmbi și apoi te ștergi de flamura bleagă” (*Ibid.*, 50).

Metafore precum *oglanda* (“oglanda pe care o așezasem pe vârful piciorului/ să-mi verific imaginația/ mi-a adus noroc în ziua în care s-a spart”, *Ibid.*, 39), *călătoria deghizată* (jocul grafemic în titlu: *Odissex*), *palma* (atingerea, provocarea simțurilor) încearcă să dea consistență vidului, incertitudinii. Transferul de cunoaștere, din zonele abstracte ale intelectului în cele concrete ale contactului sensibil, funcționează, el însuși, asemenea mecanicii metaforizante. *Odissex* e, astfel, un pretext, o mutație de termeni dintr-o sferă semantică în alta.

Formula o regăsim în *Pe urmele marelui fluviu*, experiment poetic pe care Robert Șerban are prilejul să-l pună în act într-o interesantă reuniune în Elveția, alături de încă alți patru participanți: elvețienii Werner Lutz și Kurt Aebil și românii Nora Iuga și Ioan Es. Pop. Ei alcătuiesc un *Renshi*, poem în lanț (descoperire a liricii japoneze), publicat, în cele din urmă, în volum (v. *supra*).

Pentru a intra în scenă, Robert Șerban simte nevoia de a-și “cunoaște” partenerii. Elanul este transpus în registru sensibil, printr-o suită de “atingeri”: “îmi desfac încet palma/ și cu degetul mare o ating pe Nora... Cu arătătorul îl împung pe Werner între omoplați/ acolo unde viața se cuibărește înainte de a fugi ... mijlociul se plimbă pe fruntea lui Kurt...îmi scot de pe inelar verigheta cu colțuri/ și o așez pe gura lui Ioan ...am obosit mi-e foame mănânc cu poftă/ și din grabă îmi mușc degetul mic/ din care fuge plin de sânge Robert” (*Vol. cit.*, 74-76). Finalul, aparent jucăuș, ridică colțul cortinei, atât doar cât să ne întrebăm dacă nu cumva actul poetic este pentru

Robert Șerban mult mai serios (mai grav) decât ne lasă să înțelegem versurile sprintene, nonconformiste, etalând, nonșalant, spiritul frivol și ludic, “donjuanismul”.

Într-un fel, *căutarea sensului*, în spatele golului existențial, în efortul de a supraviețui, se desprinde și din interviuri (*Piper pe limbă*). De data aceasta, însă, maniera este discursivă. În consecință, foarte incitant se dovedește chestionarul, setul de întrebări pe care le formulează reporterul. Dacă le înlăturăm pe cele obișnuite (la care, de altfel, Robert Șerban încearcă să renunțe), descoperim, în ziarist, același temperament iscoditor, drapat în pseudo-facilitățile tonului prozaic al oralității. Interogația se desfășoară pe două planuri. Mai întâi, părând că dorește să-și abordeze, cu un aer degajat, adesea colocvial, interlocutorul, Robert Șerban formulează enunțuri la care se răspunde cu dificultate, vizând substanța și sensul scrisului; apoi, într-o secvențialitate și o logică sui-generis, lansează întrebări despre statutul ontologic și social al artistului, în genere, al scriitorului, în special:

“...literatura nu este o armă împotriva morții?”; “Ce e poetul, poezia?”; “Când știți că ceea ce ați scris poate fi publicat?”; “...Ce poate fi totul?”; “E literatura o închisoare pe care ne-o construim singuri, așa cum scriați undeva, cândva?”; “Ce-i trebuie unui personaj, în afară de viață, să trăiască?”; “Credeți în talent...?”; “... cum scrieți?”; “Ați avut vreodată senzația că vă ratați ca scriitor?”; “Dacă ar fi să-i alegeți un sex poeziei, ar fi bărbat sau femeie?”; “Știu că țineți un jurnal. Cât de...intim este?”; “În literatura pe care o faceți primează literatura sau experimentul?” etc. etc.

Astfel, cercul comunicării se închide, fără a izbuti, în mod fatal, să traverseze zona de liniște a unui răspuns definitiv. Asemenea răspunsuri nu există niciunde, cu atât mai puțin în poezie. Or, tocmai absența lor, pe de o parte, și înfrigurarea cu

care sunt urmărite, pe de alta, generează mecanismul tensionat al scrierilor lui Robert Șerban.

Reflex, 7-8-9/2003

DESPRE INOCENȚĂ

Debutul, în volumul colectiv *Argonauții*, 1986, la 30 de ani (Marcel Tolcea s-a născut la 28 mai 1956 la Sînnicolaul Mare – Timiș), ne descoperă un poet cu o fermecătoare capacitate de a exprima deziluzia față de cotidianul derizoriu, inform și brutal în dezorganizarea sa. *Tablouri vivante*, scene domestice, lumea văzută în fragmente, pe care simțurile (auzul, privirea) încearcă s-o tălmăcească, pentru a o aduce mai aproape de înțelegerea sufletului, rămas copilăros, iată câmpul de manifestare a lirismului. Printre poemele încă indecise, se strecoară ciclul *Portretul frumoasei B.* (punctul indică un cuvânt din care s-a reținut doar inițiala), ”Frumoasa B.” (“Dulce bicicletă cu ochii albaștri/ Roți cu spițe ai în loc de fiaștri/ Buza de sus, supărată, e doar un ghidon...”) anunțând, deocamdată vag, universul fabulosului juvenil al *Bicicletei*.

Între *Tablouri vivante* și *Bicicleta van Gogh* (volum apărut în 1999), placheta *Ochiul inimii* (1988) pare o punte. Aici, cred, găsim cheia discursului liric adoptat de Marcel Tolcea.

În maniera generației, el renunță la transferul de tip convențional, poetizant, transcriind ceea ce vede în limbaj prozaic. Dar “evenimentele” pe care i le oferă viața în stricta ei imanență sunt de o insuportabilă banalitate, incoerente și lipsite de noimă. Totul pare o combinație amuzantă de locuri, întâmplări și personaje și se exprimă în registre lingvistice nu neapărat diverse, cât, mai ales, aleatorii. Calea pe care o alege poetul pentru a se salva, pentru a găsi un reper e *fantasticul ingenuu*, suprarealist – dublură poetică (încărcată, așadar, cu semnificație estetică) a referentului, pe care, deși îl înregistrează cu încântată exactitate, eul reflexiv- imaginativ

nu îl înțelege și, ca urmare, îl respinge. Din această perspectivă de lectură, traseul poeziei lui Marcel Tolcea ar fi cel al *semiozei*, al efortului de a găsi (sau a inventa) un înțeles, acolo unde acesta s-a pierdut. Refacerea sensului, ca și remodelarea obiectului contemplat rămân un simplu joc, deoarece poetul e un spectator plin de candoare, care “stăpânește lumea cu dragoste” și cu bucurie.

Deconstruind volumul *Ochiul inimii* și raportându-l la *Bicicleta van Gogh*, acest drum al trecerii de la referent la sens ni se pare limpede. E ceea ce, de altfel, face frumusețea textelor și impune vocea originală a poetului.

De ce *Ochiul inimii*? Precizările vin din foarte interesanta carte *Eliade, ezotericul* (2002) – teza de doctorat a lui Marcel Tolcea. Vorbind despre cunoașterea de tip metafizic, cea care orientează înțelegerea spre “lumina revelației”, autorul evocă “ochiul inimii” (p. 27). Așadar, tocmai privirea secretă a inimii ne face să accedem, prin “inspirație pură” și “intuiție intelectuală”, la sensurile existenței (ale existentului).

Acesta ar fi programul estetic al poetului. Accentuând oarecum nota, vom spune, în plus, că o astfel de privire (“ochiul inimii”) e accesibilă copilului și, firește, poetului, care, gândind în imagini și simboluri, depășește mecanica goală a imanenței, situându-se în lumea “încărcată cu alte, mereu noi, înțelesuri” ale “eresului” (v. *Ochiul inimii*, p. 14).

Încercând o radiografie a textelor, vom observa imediat existența câtorva paliere constitutive: Întâi, faptul real, selectat și prezentat ca atare; apoi, trecerea lină, aproape imperceptibilă, în imaginarul supraréalist. Așa se face că începutul multor poezii pare o povestire, relatarea unui episod din anecdotică faptului divers. Iată exemple: “Teribila lovitură de baston pe care domnul director/ o aplicase unui funcționar mitocan/ se reverberase în aerul serii, la Grădina de Vară ...” (p.13); sau: “La un moment aproape seral de pe strada Paris,/ la tehnicianul dentar, domnișoara Milena ar fi declanșat,/ fără

să știe, emoțiuni vii, efuziuni și suspine unui conviv./ Fostul ei profesor de geografie, d-l Sepi Tropez, învățat cu/ marile spații deveni pățimaș, o dansă până în zori...” (p.21); în fine: “Venisem în V. cu trebi importante la/ celebra, pe atunci, Manutanță ‘A Doua’/ unde aveam pe un văr de-al doilea al neveste-mi/ care era ordonanță mai marelui peste grâne, E.I./ - un bărbat frumos. Îl chema Vasilescu și se arăta blând...” (p. 41). Toate aceste “incipituri” narrative au subiect și personaje din cele mai comune, fără relief. Numeroasele amănunte (cum ar fi: situarea în timp, sau în spațiu; precizarea identității personajelor etc.), aglomerate pe o suprafață epică restrânsă și relatate de un “vorbitor” inabil, au efect mai degrabă comic. Stilul colocvial, în tonalitate ușor caragialescă, cu forme gramaticale și lexeme extrase din cele mai diverse straturi lingvistice (cel oral, colocvial, mai ales), accentuează tenta indulgent-ironică.

Cel de al doilea plan (firește, aceste delimitări sunt doar instrumente ale uzului analitic), adesea suprapus primului, ne introduce în atmosfera, plină de surprize și neprevăzut, a unei “mitologii” (cum s-a spus, de altfel) sui-generis. Ecouri varii, deformări, hiperbole, metafore se amestecă într-un amalgam, condus (dacă se poate spune astfel) de imboldul ludic al gândirii. Aerul degajat, proaspăt-juvenil, alungă vocea naratorului, instaurând libertatea jocului: “Deși nu învățasem pe de rost regulamentul/ de înflorit, împreună cu un coleg narator/ am tras la sorți aerul ce ni-l donase-un planor/ și ne-am grozăvit o jumătate de ceas în/ fața vecinilor mei de la care Respectivul/ împrumutase o cheie franceză pentru motor” (p. 39).

Și totuși, vagi sugestii prefigurează, spre finalul poemelor, o umbră de melancolie: trecerea, destrămarea visului și, din nou, invadarea lumii, ce abia prinsese a se transfigura, de mulțimea banalului asemantic, inestetic (poate chiar

antiestetic), pe care o furnizează, cu tenace agresivitate, ambianța.

Următorul volum – *Bicicleta van Gogh* - este dat la tipar, după oarecari ezitări (“*septembrie 1998*: Adrian Bodnaru îi propune autorului, din partea Editurii Brumar, să adune toate bicicletele într-un volum bibliofil, cum ar veni un Rastel de Lux. Fiindcă poetul nu mai scrisese din februarie 1989, i-au trebuit trei luni să se obișnuiască cu ideea. Apoi, în decembrie ’98 și ianuarie ’99, s-au născut alte 18 poeme și studii respirând din aerul Marii Pompe Universale a Candorii de la care, de fapt, le-a primit *PE TOATE* în dar”). Sunt chiar cuvintele autorului, notate în postfața – *Portbagajul autorului* – numitului volum.

S-ar putea glosa în legătură cu acest titlu: de ce *bicicleta* și, mai ales, de ce *Van Gogh*? În *Avertisment* ni se propune o “explicație” în manieră avangardistă; ea atrage atenția și asupra a ceea ce am putea considera vocația metatextuală a lui Marcel Tolcea, așa că o vom accepta ca atare. Logica *artistică* a insolitei asociații stă în modul de funcționare a transferului metaforic: “am avea aici de a face cu un mit modern despre originea bicicletei”, afirmă poetul, întrucât, se știe prea bine, năstrușnicul vehicul “nu are decât o *singură ‘sonerie-ureche’*”.

Bicicleta, obiect fantastic, antropomorfizat, are chip, însușiri și sentimente umane; ea vine să înlocuiască imaginea searbădă, lipsită de farmec, a lumii. Eul refuză să devină matur, mai exact: refuză să se maturizeze în maniera sugerată de grosolanul peisaj diurn; în consecință, el are nevoie de refugiul pe care i-l oferă universul miraculos, creat în jurul acestei prezențe, ce ar putea fi mitică, dacă autorul n-ar introduce o surdină ghidușă: “dulce bicicletă”, “cât de frumoasă erai”, “nebun sunt după tine”; “hei, priviți bicicleta”, “eu te-am iubit aproape un an,/ sfioasă bicicletă Tohan”; “ich liebe dich!” etc.

Și, iată, descoperim aici al treilea palier al demersului poetic pe care l-am asociat semiozei. Sensul, absent din existența strictă a ontologicului, se înfiripă în imagini, la început dezorientate, pentru a se închea în *metafora-cadru* a bicicletei. Aceasta este, prin ea însăși, un nucleu de multiple seme, printre care dominante par a fi *mișcarea*, *rotirea*, ce ne aduce mereu la punctul de unde am pornit, apoi, *roata*, *cercul*. S-ar părea că avem a face cu o restrângere a orizontului liric, dar, la o analiză mai atentă, constatăm că, dimpotrivă, cronotopul se deschide spre neașteptate și uimitoare direcții. Frenezia jocului cu bicicleta, pe care imaginația o poartă într-un vârtej de asociații dintre cele mai inedite, asociații posibile, în acest univers, inundat de euforia și desfătarea “vârstei nubile”, domină textele. Joaca de-a bicicleta trezește o remarcabilă fervoare de afinități, dependențe și similitudini.

Analogiile semantice surprizătoare (v. “veșnic neîmplinita poveste de dragoste” a Dinamului-Far și a roții din față; “velociclul strălucitor”, din “otzel” al unei doamne din Heidelberg are un oftat “preromantic german”; “Internațional Bicycle Tribune” etc.), grafemele ori combinațiile grafo-fonologice (“un moto de ciclu/ E-un motociclu / dar la biciclu un moto/ nu e mono și toto,/ ci un pic mai bleg/ și sonor:/ motor” (p. 34), precum și amuzantele licențe poetice sau rime (dintre care domină cele cu bicicleta și componentele ei: *Biciclete/ Parfumul de glicinete; Biciclete/ cochete; livezi/ să biciclezi*) configurează un discurs poetic pe cât de grațios, pe atât de dinamic. Sugestiile, adesea la limita logicii comune, nu depășesc niciodată însă *logica artistică*. O dată constituită, metafora cadru își dezvoltă propriul univers perifrastic, unde totul e posibil, dacă acceptăm că *bicicleta este lumea poetului*.

Cum ar fi lumea lui Marcel Tolcea? Ne-o spune chiar el, în frumosul poem *Marcel sau bicicleta cu marșarier* (p. 26): pedalând “invers”, la înapoierea spre “casă”, bicicleta cu marșarier face “ca toate câte le retrăiești la întoarcere” să “le

vezi cu capul în jos”. Mișcarea concretă a subiectului în peisaj modifică înfățișarea lucrurilor, ele sunt văzute, sunt contemplate, din goana bicicletei. Rimbaud, se spune, a fost cel dintâi care a istorisit cum vede lumea un poet, aflat într-o deplasare mai rapidă decât se cunoscuse anterior. Marcel Tolcea evocă o lume ce se rotește, o lume ce desenează volute, o lume ale cărei delicii le poți descoperi atunci când, printre tablourile glisante, fixezi clipa de eternitate: “...Ce fermecător e să vezi soarele cum lunecă pe sub picioare pedalând”.

Reflex, 1-2-3/2004

ALEGORIA UNUI CĂTUN

Mircea Bârsilă a debutat cu poezii în plină explozie optzecistă: *Obrazul celălalt al Lumii* (1982). A continuat să publice versuri (*Argint galben*, 1988; *Scutul lui Perseu*, 1993; *O linie aproape neagră*, 2000; *Acordeonul soarelui*, 2001); apoi eseuri (*Fecioara divină a cerbului*, 1999; *Dimensiunea ludică a poeziei lui Nichita Stănescu*, 2001; *Lecturi*, 2001).

Recentul volum – *Anotimpurile unui cătun* (Pitești, Ed. Paralela 45, 2003) – , scris la răspântia unei vârste („am cincizeci de ani”) – plasează trăirea poetică în perspectiva meditației asupra timpului. Sintagma-titlu, „anotimpul unui cătun”, pare a fi (cel puțin la o primă lectură) expresia alegorică a unui *alt anotimp*, acela al poetului, aflat în „miezul” existenței, atunci când se preschimbă “vara vieții” „în toamnă”. Textul ne oferă, așadar, imaginea unei așezări „cu biserică și dispensar, cu văduve și cuiburi de ciori/ prin salcâmmii înalți”, o așezare înconjurată de „livezi de pruni, de lanuri de grâu/ și de izlazurele cu viroage și inorogi, preschimbați în arici”, și, pe de altă parte, cu podurile caselor năpădite de vechituri, „hamuri, ghetе, mosoare și oale, cizme și cojoace, sucala și vârtelnița”.

Avem a face, concomitent, prin ricoșeu, și cu figurarea sinelui. Fiindcă, arată poetul, iată, și în acest spațiu, descris ca o îngrămădire de obiecte comune, aleatorii, „la fel ca în sufletele noastre, într-un loc este noapte, iar în altul zi”(Cuiburi de ciori). Doar că, în spatele imaginii, dincolo de ceea ce am putea numi *aparență* (reprezentare poetică originală și convingătoare), și, în paralel cu ea, se desfășoară

chiar drama autorului, care descoperă, iar și iar, că e trecător. Astfel, cătunul, călătoria sa prin anotimpuri constituie alegoria (figura) destinului hărăzit omului, ce se îndreaptă, „din asfințit în asfințit”, cu o grabă inexplicabilă, „tot înainte”, spre „înserare”. Dar este, totodată, ecranul pe care poetul, el însuși prins într-o tulburătoare simultaneitate, în această goană, își transpune liric experiența.

Asemenea insului, cătunul are, desigur, un trecut. Reminiscențele acestuia se insinuează pretutindeni. Atras de mersul vieții, „tot înainte”, poetul trebuie să privească, și el, mereu în urmă. Memoria cătunului e în praful ridicat de oi, în tânguirea sfrânciogului în nori (*O nouă vară*), în alte și alte fragmente ale existenței cotidiene. Amintirea poetului coboară la începuturi, pentru a constata că „la fel ca fulgerul și tunetul/ nașterea și moartea sunt... gemene” (*Surori gemene*). Dar, mai ales pentru a trăi, printr-o „tristă regresie”, „groaza” strămoșilor adamici, „când au văzut pentru întâia dată/ cum noaptea cuprinde cu aripile sale pământul” (*Din asfințit în asfințit*).

Cătunul devine, astfel, treptat, mai mult decât alegorie, devine reprezentarea, concretizarea unui *cronotop*, spațiu și timp artistic, cu un înțeles ce depășește granițele strânse ale imaginii. Loc de refugiu, el este, totodată, loc al contemplării condiției umane, a condiției proprii, de ins empiric, supus, o dată cu păcatul original, trecerii și morții. Este punctul, dar și momentul, unei fracturi, ale unui profund dezechilibru: „aleargă înainte o margine-a vieții, iar cealaltă înapoi”.

De aici i se deschid poetului două drumuri, două perspective opuse, aflate, decis, în conflict. Într-o direcție, memoria, vie încă, mai conservă frânturile anilor trecuți: “prunc – în vârful unui ulm”, „la râu”, senzația verilor „fără origini, acele veri fără contur” (*O nouă vară*), dar, mai ales, sentimentul că „o fâșie de iarbă” e iarăși „fâșia de verdeață din sufletul tău”, căci Dumnezeu „e o prezență terestră” (*De-a*

curmezișul). În partea cealaltă, îl întâmpină o priveliște necunoscută până acum, sumbră, bântuită de cortegiul devastator al toamnei: „octombrie”, traversat de gigantul „urduros”, „ce trage – nepăsător de sine – să moară” (*Octombrie*). Apar *simboluri* ale ființei, precum cel al *stâlpului* ori al *crucii*, ținute pe câmp și vizitate de „păsări oarbe” (*Autoportret*). În altă secvență, eul este asimilat unui „păr sălbatic” (amintind, oarecum, de arghezanul „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș/ copac pribeag uitat în câmpie”). Doar că la Mircea Bârsilă pomul e „Un arbore cu frunzele îndreptate către sud/ și ramurile – mai tinere decât frunzele – spre miazănoapte” (*Amiază*).

Viața nu mai are un mers continuu, ea este fracturată, tăiată brutal în două părți incompatibile. Cea dintâi, a tinereții inconștinte de sine, „Edenul de altădată”, a doua, nedefinită, prezentă „ostilă și absurdă”, străbătută, la intervale, de imaginile terifiante ale sfârșitului: „steaua întrezărită/ din când în când, în sumbrele oglinzi din adâncuri” (*Printre ele*), sau „gândacul negru”, ieșit pe negândite din întuneric (*Elegie*). Luat în stăpânire de această nouă stare, de această nouă vârstă, poetul încearcă să se salveze, să-și inventeze o identitate și un punct stabil. Imagini, „ivate ca din mânecă sub presiunea realității”, îl fac să trăiască mirificul simțământ al „vârstei în sine”, al unei lumi cu „larve vii”, „fără teamă de moarte”, o lume cu vietăți mici și nevinovate, porumbei, iezi, șoareci și mierle, dominată de iluzia că dăinuirea e posibilă prin banala și simpla perpetuare („te faci că ești sămânță și încolțești”, *Pastel*). Dorința, de-abia mărturisită, a pierderii în natura eternă, ce renaște o dată cu fiecare germinare, se ghicește în fundalul (surdinizat) al adorării elementelor. Ecouri ale unui misticism nebulos, păgân (v. *Mistreții*, *Pastel* etc.) se adaugă discretelor aluzii creștine. Cătunul, această „măruntă așezare într-o lume ținută în brațe/ de cea veche”, aflată la „egală distanță de iad și de rai” (*Între dealuri*), este chipul travestit al

poetului, este imaginea misterioasă și contradictorie a sufletului său. Viețuitoarele, de-a valma, obiectele, glasurile, gâzele, fluturii, bursucii, livezile, fânarele și *îngerii*, toate curg, într-o „plutire neutră, o plutire ușoară - / dinspre noi, cei veșnici, către noi: muritorii” (v. *Între dealuri; Vânățiile pământului; Fluturii, norii*). În acest flux, în această conviețuire, de un calm neobișnuit, în acest *cronotop*, unde „toate detaliile sunt înghițite de ansamblu” (*Ianuarie*), legea dominantă este *sinestezia*. Senzațiile se amestecă, totul e *curgere* dinspre un trecut cețos spre viitorul, el însuși învelit în ceață, dinspre prezentul nesigur și lunecos, înapoi, spre imaginea ștersă, stilizată, a trecutului. Ochiul care privește apare și el somnolent și confuz: „Nimic n-ar trebui să fie, la urma urmelor, într-un tot real/.../ eu nu sunt niciodată treaz”, declară poetul (*Azurul din azur*). Termeni ca *vis*, *străfulgerare*, *umbră* apar frecvent, iar figurile la care poetul apelează sunt, în armonioasă convergență, *suprapunerea* și *aglomerarea*. Ele reprezintă, de altfel, suportul arhitectural al fantasmelor nocturne, al visului, al stării de reverie.

Cătunul, așadar, este locul geometric, ce reunește *spațiul* (cu elementele descriptive, la care m-am referit mai sus), *timpul* (cu forța lui corozivă, resimțită atât de peisaj, cât, mai ales, de subiect) și *eul trăitor*, sinele, plasat într-o dilematică răscruce, la mijlocul propriei durate.

Aici, la acest palier, stratul preliminar, cel situat pe orizontală, semnificantul, depășește alegoria *cătun* = *eu liric* și configurează vag, dar emoționant, orizonturile simbolice *cătun* = *individ uman*, inclus și purtat de enigmatica sa existență, de condiția sa fatalmente tragică. În această concatenare strânsă de trepte, bine susținută reflexiv și stilistic, stă, după opinia mea, argumentul de căpetenie cu privire la originalitatea noului volum al lui Mircea Bârsilă.

Reflex, 4-5-6/2004

“LIBER ÎN KITUL ACESTA”

Autor al mai multor volume de versuri (dintre care amintim: *Călătorind*, 1990; *Nunțile*, 2002; *Manechinul de pluș*, 2003 etc.) și al romanului *Labirintul de fum*, Emil Albișor publică recent placheta *Sud* (Editura “Decebal”, Drobeta Turnu-Severin, 2004).

Cartea cuprinde nouă cicluri: *..și eu sunt, Liber în Kitul acesta, Cade mărunt, Tainic adevăr, Iarba fiarelor, Cărbușul uimirii, Îmbrățișat de valuri, Căzută gheară și Doar podarul*. Fiecare ciclu este alcătuit din câte nouă poeme, fiecare poem cuprinde nouă versuri, iar fiecare vers se încheagă din nouă silabe. Textul fiecărei poezii se încheie cu încă un stih (al zecelea), detașat de restul discursului și, în plus, mai amplu. Stihul final rupe ritmul și destramă măsura. Accidental, autorul apelează la rimă (9.2.5; 9.3.5 etc.), în general, însă, preferă versul alb. Textele sunt numerotate de la nouă (numărul ciclurilor), la nouă (9.1.1; 9.1.2 ... și 9.2.1 ; 9.2.2 etc.). Structura e respectată cu strictețe, ceea ce atestă o intenție, o concepție, și evidențiază, în cele din urmă, o performanță prozodică. Un exemplu ar fi ultimul poem al volumului, 9.9.9, construit după o linie melodică șerpuitoare, cu rime interioare și ingambamente îndrăznețe. Dar, dincolo de formulă, de artificiu, se deslușesc sensurile jocului numeric, organizarea în jurul cifrei *nouă* nefiind, desigur, întâmplătoare (“...Nouă/ Sunt, deci, vămile soarelui,/ Și vămile nopților albe/ Cum nouă sunt porțile cheie... “). E limpede că poetul trimite la credințele populare despre semne și despre încărcătura

simbolică a numerelor. Simbolistica și ceremonialul folcloric se întretaie cu motive extrase din *Biblie*.

Una dintre constantele textului este obsesia spațiului închis. Apar numeroase imagini ale locului izolat, ale împrejmuirii (*celula, năvoadele, tainițele, sipetul, grotă, corsetul*), coroborate cu tropi ce exprimă dorința de a ridica punți de legătură. Dominantă este metafora *ochiului* și, contiguă acesteia, sugestia *privirii*: “Cu ochiul deschis către formă/ Plonjăm în cuvinte suave/ Mușcați de apusul uimirii”. Locul de refugiu, ascunzătoarea, este chiar *cuvântul* (“oaza cuvintelor), sau *vorba* (“năvoadele vorbelor”) și, prin contaminare sinonimică, *sunetul*, toți aceștia termeni recurenți. Prin cuvânt, poetul recrează lumea, descoperindu-i înțelesurile. Cuvântul are corporalitate, astfel că eroul liric locuiește în cuvinte. Din interiorul lor, el contemplă cu *uimire* universul: ”Obosit, sângele refuză/ Moartea lunară. Adică El/ Căraușul gri al uimirii,/ Fluviul în care se înecă/ Privirea, cel care curăță/ Forma de petele ninsorii,/ Tocmai el să plece acum când/ Viscolul îmbracă uitarea/ În gerul cuvintelor sunet// Doamne, nu lăsa sângelui odihna!...”. Recunoaștem în prestigiul acordat termenului *cuvânt* ceea ce s-a susținut a fi un posibil model biblic (Constantin Cubleşan). De altfel, ecourile din “Cartea visărilor mele” (cum numește poetul *Scriptura*) sunt nu doar numeroase, ci și, de cele mai multe ori, asimilate, prelucrate de discurs. Iată, de pildă, alegoria *Kitului*. Unul dintre cicluri, am văzut, e intitulat *Liber în Kitul acesta*, ceea ce ne trimite, aproape fără echivoc, la cartea proorocului Iona din *Vechiul Testament*.

Izolarea și singurătatea, adăstarea în hăurile înfricoșătoare ale balenei îi sunt însă prielnice eroului liric : “Liber mă simt în Kitul acesta/ care îmi dă legătura cu El”. Emil Albișor reia parabola și își asumă tâlcul ei. Așa cum Iona devine cu adevărat liber doar în pântelecele uriașei vietăți, fiindcă acolo îl regăsește pe Dumnezeu, și autorul își caută liniștea în și prin

cuvânt, reprezentare a eului poetic ce-i poate revela Persoana divină.

Conștient de incapacitatea sa de a comunica (« lipsa mea de comunicare »), împrejmuț de propriul sine ori ascuns în acesta, el încearcă să construiască un adevărat sistem de semnificare, capabil să transmită nevoia de a se autoexprima: “Eu sunt înconjurat de mine/ Cum vântul se-nconjoară seara/.../ Aștept venirea celui ce destramă...”.

Autorul exploatează polisemantismul lexemelor și, adesea, subminează deliberat semiotica oricărei comunicări : « Ești ai pulberilor negre/ Curgeau în apocrife sonuri/ Pe marea însăși de cuvinte/ Din mal în mal cădeau morminte./ Nici trup, nici ochi, nici îmbinare/ Sub buza arsă de-nchinare/ Doar mângă, un văzduh de sulfuri/ Și-un zeu de mucava pe margini...”. Perturbarea comunicării e accentuată de voita dezarticulare a discursului. Unitățile lexico-sintactice, dezmembrate, migrează liber într-un fel de anticosmoid (ce sugerează o realitate ostilă și dezorganizată).

Ce determină eul liric să încerce atât de acut sentimentul dezacordului cu lumea care-l înconjoară? El nu este interesat, neapărat, de stările sociale, iar trăirea erotică, prezentă deseori, nu constituie, totuși, o preocupare majoră. Substanța lirismului este dată de meditația asupra existenței, într-o manieră îndeajuns de originală, mai cu seamă în ceea ce privește intensitatea percepției și consecințele acesteia în plan stilistic.

Conflictul, căci, în mod categoric, mecanismul stihurilor se sprijină pe o încheștare de forțe, deși, aproape întotdeauna, opoziția pare o blândă, o lentă confruntare de contraste, e declanșat de constatarea dispersiei universale. Lucruri, timp, spațiu, priveliște, simțăminte, totul se risipește sub acțiunea entropiei. Așa se face că numărul 9 este, în viziunea poetului, semnul efortului împlinit, poate chiar al desăvârșirii, iar 2 reprezintă sciziunea, antiteza: « Doi sunt !.../ Cutreieră de-a lungul – latul/ Plini de lentoare și de ambră... ». Tot ce rămâne

este un « un amalgam » al imaginilor, « Cu umbrele de păsări și de/ Amintiri pieritoare, duse... ». Hazardul (eventual, o legitate nepătrunsă) domnește pretutindeni, de aici frecvența unor termeni precum *zarul*, *nisipul*, *pulberea* sau *umbra*: « Nici o briză nu m-a sedus și/ abia dacă trec dimineața/ pulberea asta de stradă gri/ peste care troscotul bate ».

Înaintea acestei forțe nimicitoare, eul ridică, spre a se face auzit, spre a-și construi textul, energia opusă – redundanța. Enunțul este rezultatul interacțiunii risipire – coagulare, contemplare a exteriorității entropice – mărturie a interiorității retractile. O sursă de redutabile tensiuni lirice se ascunde aici. Și autorul pare a fi conștient de aceasta.

Caligraf, 10/2004

UN PROZATOR POSMODERNIST

Costel Baboș (n. 1964) a debutat la Editura Marineasa din Timișoara, în 1994, cu proză scurtă (*Un om din Wayfalua*). Stabilit în Canada, el continuă să scrie și să publice, atât prin intermediul Internetului (pe site-ul www.agonia.ro), pentru cititorii din țară, cât și în revistele de limbă română, apărute pe meleagurile canadiene. La începutul anului 2004, tipărește, tot la Editura Marineasa, volumul *Probleme bărbățești*, cu o prefață (*Hermeneutica zădărniceii*), semnată de Eugen Dorcescu.

E greu de spus cărui gen se subsumează textele. Ele par a fi memorii fulgurante, fragmente autobiografice, independente, la prima vedere, unele de altele, relatând evenimente, sau, mai bine spus, prezentând scurte scene, decalate în timp, dar, totodată, legate strâns și subtil între ele, episoade din copilărie, de la școală, din armată, din mediul casnic etc. Uneori, autorul revine la o povestire anterioară, corectându-și, ajustându-și istorisirea, alteori adaugă date noi, astfel că, în cele din urmă, prin acumulări și suprapuneri, ni se relevă universul unei familii, trăitoare într-un sat din România anilor 70/80.

Deși prozatorul nu renunță la ceea ce numeam altă dată *fantastic realist* (v. Olimpia Berca, *Dicționar al scriitorilor bănățeni*, 1996), scriitura sa pare a fi aici obiectivă, nu doar ca viziune asupra faptelor, ci și ca transpunere verbală. E un realism cu totul specific, în care banalitatea, complet netrucată, a mediului vizat, banalitate consemnată direct, aproape brutal, se îmbină convingător cu aparența irealității (obținută prin aglomerarea halucinantă a unor amănunte). Se conturează,

astfel, o structură narativă, deopotrivă fragmentată și coerentă, liantul fiind exact fluxul spiralat, chiar circular, al istorisirii.

Despre ce univers este vorba ar trebui să ne sugereze chiar titlul cărții – *Probleme bărbătești* –, dar titlul, asemenea discursului, sunt, la Costel Baboș, mijloace de ocultare, de derutare a cititorului, poetica naratologică bazându-se pe trucarea fabulei și pe ambiguizarea limbajului. Persiflarea (laolaltă cu autopersiflarea), secondate de o foarte bine ascunsă amărăciune, de o nemulțumire de fond, domină relatarea.

Totuși, dincolo de această perdea, se compune, suficient de limpede, chiar și pentru cei ce rămân la un prim nivel al lecturii, o lume și niște personaje. E lumea în care s-a format autorul, ciocnindu-se, punându-se în opoziție, ori (mai rar) aderând la conduita celor ce i-au stat în preajmă: părinți, frați, unii profesori, autorități. La acest palier, se poate vorbi, eventual, despre unele elemente, îndeajuns de clar conturate, ale unui bildungsroman, dacă admitem că fragmentele, ce compun volumul, s-ar coagula, în cele din urmă, într-un text cursiv, în povestea unei vieți. Doar că, înainte de a cădea în această capcană, în această iluzie, spre care, de fapt, scriitorul însuși ne atrage, intervine, spre a ne bloca, figura derutantă a celui ce relatează, povestitorul ori vocea auctorială – Dorian Duma (Do Du, cum se prezintă, din primele pagini), cu toate ipostazele lui: insul matur, ce aspiră, fără vreo șansă, la calitatea de *autor* (în secțiunea *Corespondență I*), copilul perpetuu, supus corecțiilor unui tată brutal, elevul delăsător în ale învățăturii (*Corespondență II-IV*), sau iubitorul de meditații pe teme din cele mai diverse și ciudate (*Corespondență V, Carte de buzunar*).

Orice mască ar împrumuta prozatorul și în orice împrejurare s-ar plasa, nota autobiografică, unghiul personal rămân dominante. Or, în ciuda acestei constante, scriitorul nu vorbește, în fond, despre sine, paginile sale nu sunt niște

reconstituiri, nu avem a face, cum se întâmplă la alți reprezentanți ai postmodernismului din aria băănățeană (și nu numai), cu evocarea spiritului unui loc (v., printre alții, Viorel Marineasa, Mircea Pora etc.).

Obiectivul lui Costel Baboș este sondarea limbajului în sine, cunoașterea secretelor ce stau la temeiul producerii textului literar. Astfel se explică preocuparea (în aceeași tonalitate de ironie, dusă adesea până la sarcasm) pentru ce este și înseamnă poezia, pentru pragmatica literaturii, pentru condiția de intelectual (de citit: scriitor). “Am scris”, spune Costel Baboș, cu o mină transparent-prefăcută, “peste 100” (povești, n.n., O.B.). “Cu subiecte despre mine, fără mare scofală. Dar lumea mai vrea să citească și așa ceva, că e sătulă numai de probleme majore și la ordinea zilei” (p.23). Iată, așadar, un al doilea palier de lectură.

De aceea, sub aparența unui discurs la persoana I și a numeroaselor date intime invocate, se clădește un text despre text, un metatext (travestit). Scenariul se desfășoară chiar de la primele secvențe și se menține de-a lungul întregului volum. Asumându-și identitatea unui individ oarecare, a unui ins fără instrucție lingvistică, necunoscător al practicii literare, Costel Baboș prezintă (spre tipărire, chipurile) un șir de « povești », apoi 130 de « miniaturi », variațiuni, cum spuneam, pe diferite subiecte, pe care le expediază, « atașate », prin poșta electronică (se respectă tipicul : *From...*, *To...*, *Subject...*, *Data...*). Întregul demers al acestui “personaj”, un fel de alter-ego al autorului, încearcă să argumenteze că limbajul distruge limbajul, datorită înseși particularităților sale de structură: fiind alcătuit dintr-un număr limitat de formule (tipare de exprimare), el se golește, în cele din urmă, de semnificație și rămâne un instrument neutru, mecanicizat, prin care oamenii intră în contact, fără însă a-și spune ceva. Vorbele, frazele se derulează în gol, aceleași, din ce în ce mai osificate și mai lipsite de noimă, sugerează scriitorul, deoarece limbii îi

lipsește tocmai trăsătura prin care e definită, îndeobște, drept cel mai important mijloc de comunicare.

Modalitatea textuală concretă la care apelează prozatorul nu este de ordin discursiv. Costel Baboș își probează ideea nu prin ceea ce spune, ci prin *cum* spune. Astfel, limbajul adoptat și menținut, cu o remarcabilă constanță, în cadrul aceluiași tipar stilistico-lingvistic, reprezintă, în sine, un argument. Care sunt strategiile puse în pagină, cu scopul de a devia sensurile și de a opaciza mesajul? Din capul locului, masca identitară : *Do Du*, hipocoristic pentru Dorian Duma, pare să sugereze un defect în vorbirea insului ce poartă respectivul nume. Pe de altă parte, apelând, cu o intuiție sigură a construcției, la figura *metonimică*, prozatorul face din *tautologie*, adică din redublarea fără susținere a unui segment sintactic, principala « greșeală » semantică a discursului său : « amorul pervers nu e bun, că te pervertește și pervertiții sunt periculoși din cauză de perversiune » (p. 100), declară, cu emfază, *Do Du* într-una din « meditațiile » sale. Dar, de cele mai multe ori, tautologia are efect retoric. Ea focalizează distanța, decalajul, dintre fervoarea definițiilor și conținutul lor, din care este absentă orice informație.

Cu cât mai pasionat pare *Do Du* în a defini, cu atât mai eșuate, în neputința lor de a da expresie (lingvistică și, firește, logică), se dovedesc definițiile sale: “Tot de la cineva am aflat că poezia trebuie să spună ceva. Orice, dar să spună. Ca un cuvânt pe care-l rostești și el înseamnă, el are o semnificație, care mie uneori îmi scapă, dar alteori nu” (p. 55).

Se cunosc prea bine efectele de vacuizare pe care le au ticurile lingvistice în vorbirea semidocă. Costel Baboș apelează la câteva asemenea tipare: pronumele relativ *care*, folosit greșit și în exces; plasarea eronată (din punct de vedere semantic) a adverbului-adjectiv *cam*, sau a locuțiunii conjuncționale *din cauză că* etc. : « Am să vin odată, că m-ai făcut curios, dar apropo...*Care* eu apropo nu știam ce-

nseamnă, așa că mi-am ascuțit urechile » ; « Procurorul ne-a spus că pentru asta o să mai luăm niște luni în plus de închisoare, pentru că se numește inducere în eroare a justiției comuniste române, o justiție *cam* importantă pe vremea aia » ; « ...dar cel mai mult aș vrea să știu traseul, că dacă știi traseul, ești pe jumătate *cam* câștigat » ; « în disperare, *din cauză* de culcățuri și murdărit » etc.

Expresia oximoronică, figura întemeiată pe contrast, apare în textele lui Costel Baboș nu cu scopul de a pune în evidență conflictele existenței umane (cum subliniază retoricile moderne), ci ca urmare a unor deficiențe de construcție, logico-sintactică, a frazei. Evident, între emitent și destinatar apare un hiatus, iar mesajul își pierde direcția : « Prietenul meu e un critic foarte bun, mereu mă îndeamnă să mă las de scris...poate ca să mă ambiționeze. Că pe mine, dacă cineva îmi spune ceva, eu înțeleg altceva și fac cum mă taie » (p. 31). Și încă: « - Da, dar la mine tot ce e simplu pare *cam* complicat și ce e complicat pe mine mă *cam* doare capul » (p. 43).

Personajul lui Costel Baboș, acest Do Du, care nu cunoaște și nici nu recunoaște autoritatea normelor gramatical-literare și care, totuși, pare (ori se prefacă că pare) preocupat de chestiunile majore ale actului literar (« ce e poezia » sau « cum știi că ești intelectual » sunt întrebări frecvente), ale destinului uman, în genere, observă, și lasă să se observe, cu acuitate, prin instrumentele sale lingvistice, că la rădăcina lumii stă *paradoxul*. Totul e altfel de cum se arată. Pentru a putea supraviețui, în acest univers inversat, în această lume *pe dos*, spune autorul, trebuie să te exprimi ca ea, trebuie să adopți limbajul ei. Nu există, decât în mintea oamenilor, înălțimi, ori orizonturi ideale, neatinse de platitudinea și frivolitatea faptului diurn. Existența e o perpetuă luptă, efortul de a face față agresiunii brutale a realității terne, unde contează doar gestul dur, reacția imediată. De aceea, orice tentativă de a vorbi despre lucruri importante, ori înalte, e coborâtă în

derizoriu, abstractul cade în concret, generalul se destramă în particular etc.

Efectul e comic, de cele mai multe ori, dar, cum proza lui Costel Baboș mizează pe jocul aparențelor, dincolo de tentația râsului (ce e doar o înșelătorie textuală) găsim privirea gravă, atitudinea meditativă a autorului.

“Eu știu că poate unii au plâns că mi s-a întâmplat mie dandanaua asta (minoră, de altfel!, n.n., O.B.). Dar eu nu am plâns, că sunt bărbat. Și un bărbat nu trebuie să plângă, altfel se cheamă că e muiere. Eu nu plâng niciodată, numai când îmi vine fără să vreau eu. Acuma, de exemplu, îmi vine să plâng că nu mă mai doare degetul. Adică ce vreau eu să spun, că sunt bucuros. Că eu plâng numai când sunt fericit și când sunt voios. Că eu totdeauna sunt fericit și voios. În afară dacă nu sunt trist. Dacă sunt trist nu mai sunt voios” (p.27). Iată un fragment, din multele posibile, unde se creionează, în mic, ceea ce am putea numi poetica prozei lui Costel Baboș: o proză de tip oximoronic, ce alunecă în cercul vicios al tautologiei, pentru a degaja paradoxul, pe care se sprijină, în optica sa, toate întâmplările acestei lumi.

Caligraf, 11/2004

CARTEA RĂZBOINICILOR

Autor al mai multor volume de proză scurtă (*Omul dublu*, povestiri, 1980; *Povestiri*, 1997; *Într-o singură dimineață*, povestiri cu antracte, 1999), Marian Drumur (pseudonimul lui Marian-Ștefan Pavelescu) apare acum cu un roman de 373 de pagini: *Soldatule, mergi îndărăt*, Editura Augusta - Artpress, Timișoara, 2004.

Dezvoltat pe întinderea a 12 capitole, marcate nu doar prin titlu, ci și prin numere descrescătoare (de la 11.000, din 1000 în 1000, până la 0) și prin înșirarea inversă a lunilor (februarie – ianuarie – decembrie martie), textul atrage, din primul moment, atenția cititorului asupra structurii lui încifrate. Trebuie, iată, să parcurgem cartea nu înaintând, ca de cele mai multe ori, ci făcând pași îndărăt (așa cum ne avertizează, de altfel, și titlul). Avem a face, potrivit terminologiei în uz, cu un roman cu cheie. Scriitorul ne mărturisește acest lucru într-un *Prolog* și într-un *Epilog*, intervenții succinte, detașate de materia prozastică, printre altele, și prin caracterele aldine.

Totuși, romanul are curgere epică, personaje care, în diversele împrejurări fabulatorii, se definesc limpede, are o poveste, are narațiune și narator, adică aproape toate elementele clasice de construcție ale speciei. Cel ce relatează este autorul, scenariul pare obiectiv, cu amănunte ce țin de mai multe întâmplări și evenimente: pregătirea unei divizii (13.3) pentru o confruntare iminentă (capitolul 1 – Cazarma, de la un capăt la altul), apoi plecarea, primele experiențe ale războiului. Dar nici soldații, nici comandanții lor nu știu spre ce înaintează (“Pare-se e necesar să descopăr eu încotro mergem”, exclamă, exasperat, unul dintre “comandori”). Deși

descrie cu grijă, peisajul natural și, mai ales, cel al așezărilor umane nu au identitate. Ele sunt, mai degrabă, prezențe stilizate, cu reținerea trăsăturilor esențiale, așa cum se întâmplă în vis ori în amintire. Tușe fugare fixează câteva tipologii umane, decupate din mulțimea de mercenari ce compun divizia: Bakel, “un creol voinic”, “flăcău zdravăn, vesel și fără complexe, fost vânător” ; “masivul” Ruiz; sergentul Toma, “un agil plin de energie, zelos dar circumspect, dornic de motivații, fost fermier”; Parsi, “un molatec senzual, cu fața încadrată de o mică bărbuță romantică neagră-albăstruie, fost vânzător...” etc. Numărul acestor “personaje” identificate și care duc “povestea” până la capăt este însă mic față de masa compactă a beligeranților, inși cu nume, în general, exotice sau de rezonanță arhaică (comandorul Yasena, caporalul Firuz, soldatul Terieeto, generalul Marmon, colonelul Lastings, soldatul Tatou, căpitanul Gekallo, colonelul Tamay, Conall, Yuriva, Oro-Ta-Sini, Nativit etc.), apariții fugare, ce se pierd treptat.

O primă lectură relevă, așadar, desfășurarea unei campanii militare. S-ar crede că autorul urmărește să surprindă esența războiului, fenomen ce însoțește, fatal, destinul uman. Din pricina lui, oamenii sunt mereu împărțiți în agresori și victime, în prădători și prădați, în învingători și învinși. De parcă spectacolul normal al lumii nu-l fac bărbatul și femeia, adunați în cupluri pașnice, ci doar bărbatul-conchistador, cu toate avatarurile sale. E însă o conflagrație cu țel aparent nedefinit și, totodată, nefixat în vreun timp ori spațiu cunoscute, purtată de o armată eterogenă (în care par a fi prezente, potrivit numelor, toate neamurile, rasele și religiile). Instrucțiunile pe care le primesc, la început, comandanții sunt vagi: “Obiectiv final neprecizat”, sună primul “Ordin” de pornire la marș. “Pare o expediție întrucâtva independentă, în țara nimănui” (63), remarcă sergentul Toma, în deruta generală. Și același, încercând să deslușească sensul întreprinderii, numește

confruntarea, de-abia pornită, “război invizibil”. Suntem, totuși, în plină contemporaneitate, după cum dovedesc dotările: corturile modern amenajate, aparatura electronică, vehiculele și armamentul. Pe nesimțite însă, pe măsură ce soldații mășcăluiesc spre o țintă, încă necunoscută, întâlnind obstacole, războindu-se cu grupuri umane (“băștinași”), din ce în ce mai îndepărtate de civilizația noastră, traversând râuri, cetăți, orașe, în fine, mici așezări tot mai primitive, ne dăm seama că ceea ce părea a fi înaintare este, de fapt, un regres, iar campania, o reminiscență. Textul ne oferă un alt nivel de lectură, spre care autorul îl dirijează subtil pe cititor.

Ceea ce pare istorisire obiectivă se încețoșează, beligeranții, la început, doar nelămuriți, sunt cuprinși de neliniște, un mister greu plutește nu numai asupra tărâmurilor pe care ei le străbat, ci și asupra acțiunii în sine. Menținând cu grijă impresia de document, de fapt petrecut aieva, autorul introduce în text elemente de supra-realitate: legendă, mitologie, credințe oculte. Ele sunt acceptate de personaje (și de cititor), ca și când amestecul de percepție nemijlocită și reflectare transcendentă e în firescul lucrurilor. Atmosfera onirică înlocuiește epicul concret: multe dintre tehnicile prozastice sunt împrumutate din structura și dinamica visului. Transferul din ontologic în fabulosul mitului, al credințelor legate de cultul morților se face astfel lent, pe negândite ne dăm seama că personajele nu mai sunt oameni vii, ci umbre (care se întâlnesc cu alte umbre), ce se îndreaptă, deopotrivă, spre începutul și spre finalul călătoriei lor. Războiul, animația corturilor militare, pregătirile de luptă, izbucnirile de virilitate, plăcerea jocurilor și a confruntărilor, brutalitatea jafurilor și a dezmațului, toate rămân undeva în urmă. Oamenii, cândva soldați nepăsători, se gândesc tot mai des la destinul lor de creaturi, cer îndurare, șoptesc fragmente din Cărțile sfinte, se supun, domoliți, Providenței: “Peste sufletele noastre și

sufletele lucrurilor se află Atotputernicul, spuse cu încredințare Cafid” (297).

Un amănunt, aparent nesemnificativ, o punere în abis, ne atrage atenția încă din prima pagină. Soldatul Opal, “cioplitor de monumente funerare”, “reperat prin satelit”, tulbură oarecum acalmia instalată înainte de pornirea la luptă: se apucase “să aranjeze o movilă de pietre” (7) și, mai departe, locotenentul Salmon are, la un moment dat, o vedenie premonitoare: zărește “un pustiu cețos în care propriul trup gol și înjunghiat era pe jumătate înghițit de pământ” (61).

Oamenii descoperă, mai întâi, că zilele nu urmează cronologia firească. Sesizând că participă la un război fără identitate, misterios, ei observă că, potrivit așezării constelațiilor, mersul timpului este retrograd, că el se întoarce, în loc să înainteze. Treptat, semnele regresiei se înmulțesc. Comunitățile întâlnite sunt din ce în ce mai primitive, au arme străvechi (“arcuri din os sau lemn cu duble curburi, săgeți cu vârfuri din bronz, praștii din piele și bile rudimentare din plumb sau lut ars” etc.), poartă îmbrăcăminte bizară, cred în zei, săvârșesc sacrificii umane. Dispar semnalele radio, ceea ce provoacă tulburare printre comandanți, unii dintre militari constată, stupefiați, că propriul lor trup se modifică, întinerește (“Azi dimineață, când m-am bărbierit”, îi mărturisește contrariat Cafid lui Fusi, “am băgat de seamă că am barbă mai firavă și parcă ridul de pe frunte a dispărut” ; iar Fusi: “Dacă vrei să crezi, îi răspunse prietenul său, nu mai simt durerile la încheieturi...”, 91). Toate aceste “semnale”, pe care autorul le strecoară în firul acțiunii (deplasarea trupelor, ciocnirile cu băștinașii, popasurile etc.), duc la concluzia, formulată chiar de unul dintre participanți: “Am impresia, spuse pe neașteptate șeful protecției antichimice, că traversăm niște epoci de istorie” (102).

Amănuntele arată că dinamica regresivă a epicului, specifică, de altfel, rememorării, are un tâlc mai adânc. Aria

amintirii e mult mai cuprinzătoare decât spațiul unei singure vieți, al unui singur parcurs existențial. Ea înglobează etapele succesive, în diacronie, ale duratei colective, de parcă memoria fiecărui ins păstrează urmele întregii sale specii: de la omul modern la cel primitiv (pe care iată cum îl vede autorul: «De aproape avea înfățișarea unui bulldog: fălci mari, chip boțit și păros. Vorbirea sa şuierată ieși la iveală când fu tras în bătătura colibei; înspăimântat de ceea ce părea că-l așteaptă, el porni să se smucească, strigând că nu vrea 'kai-kai' », 342).

Pe drum, divizia se rarefiază, e decimată. Aflăm, totodată, că această “campanie misterioasă” are drept țință “Oceanul Unic”, unde cei rămași (cei aleși?) urmează să se asimileze, să se integreze (159). Doar 12 sunt meniți ritualului final (“Mereu se întâmplă așa, intră în discuție Anaka. Nu ajung toți”, 284): Nunta Morților, ce se oficiază, potrivit credinței populare, la capătul celor 40 de zile, cât hălăduiesc cei decedați, înainte de a trece vămile. Astfel se face că, avansând spre locul unde se va împlini ceremonia nunții, cei 12 își pierd calitatea de războinici. Ei încearcă să-și regăsească identitatea de ființe cu obiceiuri și îndeletniciri pașnice: Toma – agricultor, sortit, prin nume, să pună mereu întrebări; Bakel – vânător; Anaka – marinar; Parsi – vânzător; Fusi – pescar etc. Își aruncă efectele, își părăsesc caii, apoi se dezbracă de haine, pentru a păși, goi, “de-o seamă”, în “Oceanul-tată”. Acolo, în materia “vâscoasă”, în care trupurile lor se “omogenizau”, pierzându-și volumele “antropomorfe”, se despart, în fine, și de “bruma de prisos” a carcaserii lor materiale. Și, în vreme ce sunt absorbiți de lumină, “putere strălucitoare”, “atotstăpânitoare”, într-o ultimă zvâcnire spre sorgintea lor lumească, observă serbarea de pomenire, desfășurată la Mormântul Soldatului Necunoscut: “ ‘La resturile noastre s-a adunat lume’, exclamă Anaka. Ceilalți se întoarseră și văzură umbrele ‘translucide’ , mulțimea terestră aglomerată, înspăimântătoare și grotescă” (369). Sentimentele

contradictorii care îi animă pe privitori (“de la dragoste, milă și credință până la intoleranță și silă”, 369) nu reușesc să-i elibereze pe cei “nevăzuți”; doar rugăciunea mireselor-fecioare, pregătite să-i “nuntească”, îi izbăvește, lăsându-i să-și găsească alinarea, “veșnica împăcare”.

Peregrinările războinicilor se încheie aici: pe de o parte, ceremonia de afară, a lumii, dominantă de sentimentul vinovăției pentru viețile pierdute ale atâtor tineri (în vreme ce se depuneau ofrande în fața monumentului Eroului Necunoscut, “unii oficianți își loveau trupurile implorând iertare”, *Prolog*, 6), pe de alta, cea din adâncuri, de o covârșitoare seninătate și liniște, ritualul nunții spre contopirea cu “eterna țărână”.

Lectura romanului la acest palier al fantasticului magic deschide, imediat, calea spre un alt nivel al receptării: este vorba de armătura documentară a textului. Întoarcerea morților spre origini, în cele 40 de zile cât le mai este îngăduit să bântuie printre cei vii, tot acest parcurs îl obligă pe Marian Drumur să apeleze la numeroase surse, extrase din cele mai varii domenii: etnografie, practici ezoterice, geografie, tactică militară, știință a războiului, religie, doctrine etc. etc. Cartea aduce multiple informații, de la cum este viața soldatului într-o tabără modernă, până la ce mâncau, cum se îmbrăcau, ce fel de arme aveau oamenii în trecut, ori în ce fel își construiau locuințele. Venind din diverse puncte ale globului, din Nord sau din Extremul Orient, mercenarii aduc cu ei ecouri ale pământurilor natale: familie, meserii, credințe, obiceiuri. Firește, tot acest bagaj ar fi putut îngreuna, cu un balast obositor, firul narativ. Dar nu se întâmplă așa, deoarece autorul cumpănește, cu prudență, diferitele straturi ale textului, pentru ca sentimentul de viață trăită (și rememorată) să nu se piardă. Totodată, faptul documentar este prelucrat și comunicat în câteva, pregnante, chiar dacă nu prea numeroase, gânduri despre existență ori durată, despre raportul cu

divinitatea sau cu forțele brutale ale insului primitiv, despre civilizație etc. Trimiterile la alcătuirile sociale ori la cele politice sunt rare.

O asemenea substanță romanească nu putea fi stăpânită fără un proiect de construcție limpede. Prozatorul a conceput o schemă, în care se regăsesc, desigur, multe dintre secretele pe care el, ca matematician, le cunoaște. Intuim, printre altele, rolul pe care simbolica numerelor și jocul lor îl dețin sau importanța pe care o are îmbinarea geometrică a formelor și, potrivit acesteia, succesiunea timpului istoric și a spațiilor de reprezentare. Textul pare a se desfășura pe fețele unei piramide răsturnate, amplă sus, la baza ei, acolo de unde pornește pretextul fabulei și unde conflagrația nu are încă determinare, fiindcă semnifică războiul în sine. Vârful piramidei, concentrând chintesența, e îndreptat în jos, în mediul magmei primordiale, primitiv asemenea unui “sân matern”, unde “volumele antropomorfe își conservau cu greutate identitatea”, datorită “disoluției” și “omogenizării” (367). Înainte de a ajunge, cei “nechemăți” sunt excluși. Rămân doar 12. Sugestia biblică ni se pare transparentă.

Un roman interesant, cu numeroase deschideri, scris bine, alert și, adesea, captivant.

Esența stă, după opinia noastră, în ideea, frumos demonstrată, că, deși absurd, instinctul războinic ar fi consubstanțial ființei umane, bărbatului în speță, și că, în contrapondere, salvarea de la distrugere, de la nimicire și, în cele din urmă, de la aneantizare s-ar afla în nuntirea mistică.

Rostirea românească, 7-8-9/2004

POEZIA PICTURII

În 1997, când un accident tragic îi curma viața, Simion Lucaciu, pictor timișorean apreciat, avea 68 de ani. Și iată, după un timp, fiica sa, Adriana Lucaciu, ea însăși artist plastic, face un gest nu doar de dragoste și prețuire filială, ci și de cultură, publicând, la Editura Fundației Interart TRIADE, un reușit catalog: *Simion Lucaciu*, album îngrijit de Adriana Lucaciu, cu un studiu introductiv de Ioan Iovan și texte de Deliu Petroiu, Coriolan Babeți, Negoită Lăptoiu, Ciprian Radovan și Ileana Pintilie. Colecția Maestrilor Timișoarei, Fundația Interart TRIADE, Timișoara, 2003, editor Sorina Jecza-Ianovici, redactor Eugen Dorcescu.

Volumul, o apariție grafică elegantă (concepția aparține Adrianei Lucaciu și lui Mircea Bunea), se adaugă altora asemenea, pe care editura Fundației le-a scos pe piața cărții în timpul din urmă (aș reține, de pildă, superbul album de sculptură *Peter Jecza*, din 2000). Efortul de a conserva în memoria publică personalitatea unor artiști, care au contribuit la formarea a ceea ce reprezintă astăzi școala de arte plastice din Timișoara, efort pe care-l fac Sorina Jecza-Ianovici și Peter Jecza, promotorii Fundației (și, totodată, proprietarii unui foarte frumos spațiu expozițional), se concretizează, de altfel, și în numeroase expoziții, lansări de carte, simpozioane etc., organizate cu distincție și pricepere, în manieră modernă și spirit intercultural.

Catalogul este echilibrat gândit pe două secțiuni distincte: una iconografică și cealaltă a cuvântului scris. Firește, reprezentarea picturală o susține pe cea discursivă și invers. Fiind însă vorba despre artă plastică, iar îngrijitorul volumului fiind plastician, resursele sugestive ale iconografiei, exploatate

cu iscusință, au o necesară preponderență informațională, nu doar în plan estetic, ci și factologic, biografic. Așa se face că, încă de la început, ne întâmpină, nu întâmplător, imaginea fotografiată a lui Simion Lucaciu, acest temperament creator, deopotrivă meditativ și tumultuos. Ea apare chiar pe prima pagină, într-un cadru din tinerețe, pe fundalul atelierului. Patina retro a portretului imprimă o notă poetică indiscutabilă imaginii prinse în obiectiv și, prin contaminare, un aer vag nostalgic întregului album. E aburul amintirii, foarte ingenios sugerat de îngrijitorul lucrării: din această ceață, fiica pictorului recompune personalitatea tatălui: „După evadările în natură, revenea înprospătat în atelier, unde, răsfoind caiete întregi de schițe, selecta acel material care se preta la transpunerile în ulei și continua procesul de elaborare și epurare a subiectului, până atingea acel moment ‚al arderii’, pe care-l trăia în fața pânzei”, notează Adriana Lucaciu, la sfârșitul albumului, într-un succint și emoționant fragment de *Amintiri...*

Astfel, memoria activată a privitorului încearcă să refacă, ea însăși, din frânturi dispartate, configurația operei lui Simion Lucaciu, în întregul ei, și, totodată, individualitatea omului empiric, poate nu întotdeauna bine cunoscută. Deși o prezență, mereu, foarte vie în viața artistică a Timișoarei, Simion Lucaciu rămânea, în toate aparițiile publice, același ins reticent, modest, politicos, mai degrabă distant. Tăcerile sale, dispoziția introvertită îi adăugau o aură de mister. Dar atitudinea retractilă, de fond, a persoanei, vine în contradicție cu prodigioasa comunicabilitate a picturii sale, cu exuberanța ei lirică, cu polisemantica ei melancolie, pe care le oferă, generos, în numeroase expoziții. Iar tablourile, în cea mai mare parte nonfigurative, degajă căldură, lăsându-se descifrate, fără dificultate, cu blândețe și bunăvoință.

În ansamblu (din perspectivă strict tehnică, aș spune), albumul e alcătuit cu multă minuțiozitate, fiind rezultatul

conlucrării mai multor elemente: talentul îngrijitorului, al graficienilor, performanța editorului. El cuprinde, în afara reproducerilor excelent executate (lucrări rămase în atelierul pictorului, precizează într-un *Post-scriptum*, Adriana Lucaci), un număr de schițe, desene-proiect, schițe de compoziție (pentru prima dată făcute cunoscute publicului), foarte prețioase, de altfel, deoarece ne introduc în laboratorul pictorului. Însemnările fugare, notarea datelor, precizarea volumelor etc., toate vorbesc despre un artist atent la detaliu, laborios. Secțiunea de *Biografie*, alcătuită pe ani, aduce o mare cantitate de date privind cele mai importante momente și etape din viața și creația artistului (copilăria, formația, studii, expoziții, plasarea în timpul istoric și estetic). Aflăm, de pildă, că, între anii 1946 și 1950, Simion Lucaci a lucrat în Combinatul de la Hunedoara, unde a frecventat *Cercul de artă plastică*. În continuare, *Bibliografia* și *Lista lucrărilor* cuprinse în catalog completează secțiunea strict documentară. Două texte semnate de Adriana Lucaci – *Amintiri...* și *Post-scriptum* – au atât valoare informațională, cât și o puternică încărcătură emoțională.

Studiul introductiv, semnat de Ioan Iovan (al cărui nume îl regăsim la *Bibliografie* cu un *Dicționar al artiștilor contemporani din Banat*, Timișoara, Brumar, 2003), stabilește reperele artei picturale a lui Simion Lucaci. Aș reține observațiile privind „simțul formelor și nuanțelor”, cele care vorbesc despre importanța desenului, ca suport prefigurativ al lucrării definitive. E pusă în evidență trecerea pictorului de la obiectul văzut la „abstractul simțit și formulat”, sunt surprinse „ipostazele culorii”, în demersul pictural al concentrării asupra celor patru elemente fundamentale: *focul, apa, pământul, aerul*. Criticul remarcă predispoziția pentru nocturn – nebulozitate. Apoi zăbovește asupra principalelor motive: floral, vegetal, peisagistic (*Flori mărunte*, 1990; *Vas cu bujori*, 1995; seria *Floarea soarelui*, din 1984 până în 1997;

„bacoviana” *Scânteii galbene*, 1997; *Pomi înfloriți*; *Peisaj* etc.). Se adaugă motivul focului din ciclul închinat Hunedoarei (*Siderurgie*; *Combinat*; *Hunedoara*), motivele marine (*Yole*; *Țărm*; *Peisaj marin cu bărci*; *Marină*; *Nocturnă marină* etc.) sau cele geometrice (*Structuri geometrice*). „Vocația de colorist” l-a atașat pe Simion Lucaciu de acuarelă și i-a orientat maniera de tratare, iar cea de „portretist” i-a prilejuit voluptatea de a-și exersa arta, în încercarea de a exprima, prin combinarea gamelor cromatice, jocul subtil al formelor.

Modul în care a înțeles Simion Lucaciu să folosească sensurile ascunse ale culorilor, capabile, pe căile discrete ale sugestiei, să semnifice, e deslușit chiar de către artist în notele sale, dintre care unele însoțesc reproducerile. Sunt „gânduri ale pictorului, menite să-l readucă în memoria noastră afectivă” (Adriana Lucaciu, *Post-scriptum*). Iată, printre altele: „Neîndoielnic, am tristeți ale sufletului meu, care se pot repercuta în factura paletelor, dar eu țin să exprim prin griurile colorate o stare de calm, de meditație. Cred că uneori se creează o tensiune, o sobrietate acolo unde încărcătura pastei le însoțește. Îmi plac suprafețele saturate, care-mi dau o stare de așezare, de savoare a materiei picturale”; sau: „Și dacă a fost ca în multe din pânzele mele să înfățișez marea, e pentru că ea a însemnat pentru mine nu o formă de descriptivism, ci o stare de spirit.”

Studiul introductiv, datorat, cum spuneam, lui Ioan Iovan, este urmat de cinci texte, iscălite de prestigioși critici de artă (Deliu Petroiu, Timișoara 2003; Negoită Lăptoiu, București, 1996; Coriolan Babeți, București, 1986; Ciprian Radovan, Timișoara, 1996 și Ileana Pintilie, Timișoara, 1988); ele reprezintă părți din diverse articole, apărute de-a lungul anilor. Inserate în volum, aceste excerpte au scopul de a recompune ”portretul artistului din mărturii fragmentare” (Adriana Lucaciu).

Pentru a completa profilul artistic al pictorului, decupez câte un citat definitoriu din fiecare text.

Vorbind despre predilecția lui Simion Lucaciu pentru peisaj și naturi statice, Deliu Petroiu, reține, dincolo de „sugestia cromatică și efectele atmosferice”, echilibrul compozițional îndelung chibzuit al tabloului, ceea ce trădează „aspirația spre luciditate a acestui senzitiv”. Și o altă caracteristică – peisajul lui Lucaciu este lipsit de personaje: „dar parcă avea, ca un plan secund, o prezență umană”. Susținând oarecum aceeași idee, Negoită Lăptoiu remarca, în *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, 1996, faptul că personajul central al peisajelor lui Simion Lucaciu „îl constituie atmosfera, adică atingerea acelei stări incantatorii în care simțim mutațiile permanentei deveniri universale”. Pictorul se vădește, notează Coriolan Babeți, „un poet al ‚genezelor’”. În pânzele sale de mici dimensiuni e materializată intimist metafora facerii, a creației ca act întors asupra lui însuși”. Cât despre Ciprian Radovan, comentând virtuțile picturale ale lucrărilor, obsesia picturii ca formulă de transpunere plastică („Simion Lucaciu a existat prin pictură și pentru pictură”), spune: „Și dacă iubirea lui a însemnat pictura, aceasta a fost marea sa calitate și, în oglindă, marele său ‚defect’. Lucaciu a fost și a rămas pictorul adevărat, cel ‚prea pictor’...”. În fine, într-un articol mai vechi, publicat în „Orizont”, Ileana Pintilie pune în evidență capacitatea artistului de a esențializa „modelele naturii”, transformându-le, prin „puritatea ușor geometrică”, în „semne plastice”, descifrabile doar „în relația empatică dintre suflet și culoare”.

Lucrare de certă importanță, alcătuită, deopotrivă, cu uneltele omului de știință, dar și cu cele, inefabile, ale memoriei afective, albumul *Simion Lucaciu* are și o incontestabilă valoare morală. El ne vorbește despre devotament și iubire, despre modul firesc de a trăi în artă și pentru artă, în subtila solidaritate a spiritului.

În 1997, apăsrea, la Iași, la Editura Polirom, Barbey d'Aureville, Jules d'Amédée, *Dandysmul*, traducere, studiu introductiv și selecția antologiei de Adriana Babeți. Confirmându-și capacitatea de a stărua, până la epuizarea cvasi-totală a unui domeniu, Adriana Babeți, profesor de literatură comparată la Universitatea de Vest din Timișoara, istoric literar și prozator cunoscut, propune acum volumul *Dandysmul. O istorie*, Iași, Editura Polirom, 2004, Colecția „Plural M”. Tematica, de altfel tratată amplu de literaturile străine (engleză și franceză, în special), devine astfel cunoscută și, aș zice, definitiv fixată, în cercetarea românească de specialitate. Pentru ca lectorul, pe care, din capul locului, îl îndemn să citească această frumoasă carte, să aibă o minimă informație asupra structurii ei, voi vorbi despre principalele secțiuni ale volumului, menite, pe de o parte, să facă ordine, să sistematizeze un subiect, abordat, cum spuneam, în numeroase demersuri (bibliografia chestiunii însumează aproximativ 100 de titluri), și, pe de alta, să precizeze conceptul (nu întotdeauna riguros definit), din diverse unghiuri, printr-un excelent excurs hermeneutic.

Volumul are șase capitole, *Bibliografie* (A. *Opere dandy* și B. *Texte despre dandy și dandysm*) și un *Indice de autori*. Simpla enumerare a celor dintâi (*Pe urmele unui cuvânt: dandy; Dincolo de timp; Dandyland. Scurtă istorie; Hit Parade; Dandysmul. Mod de întrebuințare; Dandygrafii*) ne conduce pe traseul ales de autoare și ne relevă, pornind de la etimonul cuvântului (*dandy*, descoperit într-un refren soldătesc din secolul al XVIII-lea: „*Jankee doodle dandy*”), obiectivele cercetării: O istorie și „ce este dandysmul?” Ambele țeluri sunt greu de atins, remarcă Adriana Babeți, date fiind dificultățile pe care le întâmpini în a fixa accepțiunea termenilor: „ce

înseamnă de fapt o istorie” și cum să ordonezi sensurile dandysmului, acest cuvânt „cu înțeles multiform, dispers, fremătător” (p. 20). Și totuși, în cele din urmă, autoarea izbutește. Prin mari volute în timp, prin antrenarea unei foarte bogate și variate literaturi (din Antichitate, unde-l găsește pe Alcibiade, „frumosul discipol al lui Socrate”, până în epoca noastră), prin actualizarea unor, cu adevărat incitante, informații despre oameni și moravuri, Adriana Babeți identifică, sub mulțimea de „măști” și de comportamente, ce este un *dandy* și ce reprezintă esența și istoria *dandysmului*. Poveste „întortocheată”, cu puzderie de escale și ocolișuri, comprimată în 400 de pagini, pe parcursul cărora Adriana Babeți lasă să vorbească, să-și exprime părerea, să definească, să afirme ori să respingă un număr impresionant de alți autori. Paginile cărții sunt invadate de lumea originală a acestui perpetuu actor – *dandy*, cu înfățișarea, ținuta, vestimentația, obiceiurile, gusturile, psihologia, felul de viață, dramele sale. Un „mit” sau, mai degrabă, un „arhetip”, apărut, nu întâmplător, la cumpăna veacurilor al XVIII-lea și al XIX-lea, în Anglia. Opțiune, asumată ca atare (deși fenomenul a existat *avant la lettre*, vag însă și cu manifestări punctuale), *dandysmul* se impune masiv după 1789, în condițiile de „criză a aristocrației” și de „frenetică ascensiune a clasei burgheze” (p. 38), ca o ”ultimă zvâcnire de eroism în vremuri de decadentă”, spune Baudelaire – care dă și o splendidă definiție acestui tip uman (*dandy*), prins între două epoci, „ca un soare la asfințit, /... / fără căldură și plin de melancolie” (p. 39). Cel mai autentic *dandy*, primul în seria *dandysmului* adevărat, cel care a impus pe deplin „stilul”, însușindu-și, fără abateri, cu un gen de eroism (socotit de mulți gratuit), condiția incomodă, adesea dramatică, a insului ieșit din normă, a fost George Brummell. Aparițiile lui, notează Adriana Babeți, „taie pur și simplu respirația asistenței aristocrate printr-o eleganță ciudată, cum saloanele nu mai văzuseră” (p. 53). „Epidemia

dandy” cuprinde societatea engleză și trece în Franța, pentru ca „treptat să se autodevoreze”, prin banalizare, nu înainte de a da câteva nume celebre. Autoarea le trece în revistă, într-un paragraf dedicat „celor mai importanți dandy ai lumii”: *De patru ori B. Brummell, Byron, Barbey, Baudelaire*. Și, alături de ei (...*et comp*): o serie de englezi, francezi, ruși, americani, spanioli și români, de-a lungul a trei secole, până în zilele noastre: Roland Barthes, Paul Bourget, Truman Capote, Boni de Castellane, Chateaubriand, Delacroix, Charles Dickens, Scott Fitzgerald, André Gide, Hugo von Hofmannstahl, Alfred Jarry, Alexandru Macedonski, Vladimir Maiakovski, Alfred de Musset, Alexandru Odobescu, Stendhal etc. etc. (v. p. 142). Dar și Balzac (mai degrabă creator de dandy, decât reprezentant al respectivei mode), pictorul Beardsley, eseistul și caricaturistul Max Beerbohm, Mateiu I. Caragiale, D’Annunzio, Marcel Proust, ori, în fine, Oscar Wilde. Prin ce sunt acești artiști, oameni de litere, de film sau teatru, muzicieni, plasticieni, socotiți că ar aparține universului Dandyland? Nu întotdeauna straniețea și originalitatea căutată a veșmintelor ori bijuteriile epatante îi fac dandy, ci, mai degrabă, o stare de spirit, o anumită atitudine față de existență și, mai ales, față de artă, ”credința de neștrămutat în forța frumosului, în arta înțeleasă ca o nouă religie, estetizarea întregii...vieți, nu doar prin elemente de recuzită,/.../, ci printr-un ‚program interior’ ” (p. 154), precizează autoarea, referindu-se la M. Proust. Nu întâmplător, majoritatea reprezentanților „curentului” dandy sunt și creatori.

Pe de altă parte, așa cum se știe, dandy și dandysmul, ca fenomene percepute drept dorință frivolă a cuiva de a se manifesta *altfel*, de a-i uimi pe ceilalți și de a se așeza întotdeauna în centrul atenției, de a-și satisface înclinațiile egolatre (prin haine ori podoabe ce sfidează moda curentă), au fost respinse, în general, de societate. Iar convenția, contrariată de narcisismul exacerbat al insului-dandy, de subtilitatea sa

mondenă, disprețuitoare, nu rareori persiflantă, ori chiar cinică, în conversație, s-a revoltat. Așa se face că dandy sunt numiți și *filfizoni* (cu toată gama sinonimică de „porecle” – „mănuși galbene”, tânăr efeminat, ridicol, trândav, decadent, veleitar etc.) și umplu cu figurile lor caricaturizate paginile prozelor de moravuri.

Dar, pentru o bună parte dintre exegeții fenomenului, dandysmul înseamnă mai mult decât simpla prezență materială, iar exponenții lui – mai mult decât niște „animale de stofă”. Ei reprezintă o *doctrină* ce nu poate fi rezumată chiar atât de ușor. Autoarea încearcă s-o facă (cap. *Dandysmul. Mod de întrebuințare*), învâluind treptat subiectul, analizând atent diferitele opinii: „Tocmai de aceea am ales soluția delimitării câtorva câmpuri în care dandysmul își manifestă din plin caracterul doctrinar. Acolo el se organizează în sistem, propune principii și norme, elaborează teorii și practici” (p. 164). Sunt desprinse câteva caracteristici: dandysmul apare, mai întâi, ca o „etică”, surprisă „în cinci ipostaze”. „Etica narcisică, a diferenței, a singularității/singurătății, a negativității și a gratuității”. Dar poate lucrul cel mai important, pe care-l focalizează Adriana Babeți cu insistență, este că dandysmul dezvoltă și o *estetică*, „o strategie & tactică a seducției și a utopiei” (p. 164). El este „*figura* anticipatorie a modernității târzii” (p. 176). Astfel, zarva provocată de dandysm, morala sa, criticată adesea, par să fie salvate de evoluția artei.

În acest sens, inversând perspectiva, autoarea urmărește, cu multe argumente și fine disocieri, cum *îmbrăcămintea*, dar și aspectul exterior, în genere (fața, mâinile, pieptănătura, felul în care pășește, gesticulația etc.), ale unui dandy devin *embleme*, „modalități de semnificare” (p. 202). Iată de ce au asemenea importanță accesoriile (mănușile, cravata, floarea de la butonieră, tabachera), ori chiar țișările, dar și chipul, arta machiajului (Baudelaire a scris un „Elogiu al machiajului”, p.

212). Întreg acest „decor”, masca pe care protagonistul o pregătește îndelung, cu voluptate, pentru a-și juca rolul, se desfășoară, adesea, pe un fundal, construit cu tot atâta grijă: saloanele, încăperile unde se mișcau, potrivit scenariului, Brummell, Eugène Sue, Jarry, D’Annunzio (p 213). Firește, este o lume artificială, cu o moralitate și o mentalitate existențială, pe cât de admirate de unii, pe atât de condamnate de alții. Protagonisti sunt, însă, de cele mai multe ori, artiști, în ochii lor lumea e operă de artă, iar „teatrul”, pe care-l pun la cale, este modalitatea lor de a viețui după repere strict estetice. De aceea, dincolo de încărcătura documentară, cartea despre *Dandysm* a Adrianei Babeți oferă un *model*, o posibilă formulă (e drept, „intraductibilă” și „utopică”) de a exista în artă. Aici, cred că e potrivit să citez ceea ce André Gide relatează despre o variantă a mitului lui Narcis, așa cum i-o povestise Oscar Wilde, enunț reținut de autoare (p. 389: Mircea Mihăieș, *Narcis & Co. Oscar Wilde între oglinzi carnivore*) – „Dacă-l iubesc (pe Narcis, n.n.), răspunse râul, e pentru că atunci când se apleca asupra apelor mele îmi vedeam propria reflexie în ochii lui”.

Rămânând strict în granițele stilului științific, cu preocupare pentru caracterul doct al textului ori pentru claritatea și precizia limbajului, Adriana Babeți reușește să dea textului un flux leger, cu inflexiuni colocviale și o tonalitate amabilă, de conversație, pe cât de informată, pe atât de captivantă.

Adesea, cititorul e surprins de felul în care autoarea infiltrează în frază tehnici retorice, pentru a o salva de la ariditate. Una dintre strategiile adoptate, de pildă, stă în factura titlurilor de capitole, scoase, parcă, dintr-un discurs romanesc, cu epic polițist: *Pe urmele unui cuvânt: dandy; Motor de căutare; Infracțiune; Dincolo de timp; Alcibiade sau coada tăiată; Travesti; Și-și; Când?; Unde?; De patru ori B.; Narcis narcotizat; Croitorul răscroît* etc.

În același sens al ambiguității discursului, reținem intervenția, la titlu, a unor *jocuri de cuvinte*, menite să pună în evidență sensurile alunecoase, nu întotdeauna foarte precise ale conceptelor (*dandy* , *dandysm*), balansând între pozitiv și negativ, între admirație și reticență, între înțelegere și respingere malițioasă. Iată, de pildă, punerea în oglindă a doi termeni: francezescul *Les Beaux* („frumoșii”) și englezescul *The Bucks* („masculii”, „țapii”), ambele atașate de numele celui mai autentic dintre dandy, George Brummell, căruia „i se va spune când *Beau Brummell*’, când *Buck Brummell*’ „ (p.46). Alteori, jocul de cuvinte se sprijină pe vagi opoziții, din categoria omofonie – omonimie: *Gentlemanii și gentilomi; Singular și singur; Modilogi și modilogii; Egomani și egolatri*.

Ritmul alert al „povestirii”, alternarea firească a pasajelor narate (veritabile scene de epocă), cu cele de comentariu, ruperea discursului în secvențe scurte fac lectura acestui volum, de densă informație, foarte plăcută. *Dandymul. O istorie* marchează un succes al omului de carte și al prozatorului Adriana Babeți.

Reflex, 10-11-12/2004

La Eibach, în preajma minunatului oraș Nürnberg, se întinde parcul Faber (cine nu-și amintește de creioanele “Faber”?). Acolo, în fiecare dimineață, la aceeași oră, vezi un bărbat înalt și masiv, cu o privire binevoitoare și deschisă, care-și face plimbarea... Pășește egal, cu un mers ușor îngândurat. Se vede că peisajul, împrejurimile și deprinderea de a străbate vechiul parc – o pădure aproape, ruptă de respirația burgului și a șoselelor de centură, îi sunt familiare.

Și totuși, nimic din ceea ce am crede că ar putea fi rutină nu învăluie silueta domnului Heinz Schillinger, căci el este bărbatul despre care tocmai vorbesc. Se bucură, cu aceeași prospețime calmă, atât de plimbare, cât și de ambianță. Parcursul străbătut e o datorie pe care o împlinește față de sine și care-i oferă plăcerea de a vedea, iarăși și iarăși, pomii, iarba, verde și acum iarna, de a respira freacățul ușor al naturii și de a privi, printre copaci, cu atenție de profesionist, reliefurile castelului Faber, liniile sale, aceleași de foarte multă vreme, fabrica nouă sau reședința actualilor proprietari (descendenți ai celui ce, cu atâta vreme în urmă, a întemeiat toate acestea).

Cine este, aşadar, Heinz Schillinger? Numele artistului, încă nedescoperit în România, se bucură, în Germania, de o mare notorietate, datorită, mai ales, enormei sale opere filatelice (este autorul celor mai multe timbre din Germania).

La aceasta a contribuit însă întreaga sa activitate. În Nürnberg, multă lume, mai cu seamă cea care frecventează mediile culturale, îl cunoaște drept *profesorul* Heinz Schillinger, care a fost, până la pensionare, șeful Catedrei de Grafică a Academiei de Arte. Iar numeroasele sale expoziții atestă un artist plastic sensibil, ale cărui lucrări de grafică ori pictură sunt mult căutate.

Experții știu că Heinz Schillinger face parte dintre reprezentanții importanți ai secțiunii de *grafică minimalistă*. Creator al unor serii renumite de mărci poștale, de timbre pentru scrisori, dar, mai ales, de timbre aniversare, el este, de fapt, autor de lucrări artistice, de exemplare unice de creație plastică și, totodată, de neprețuite achiziții pentru filателиști.

Domnul Heinz Schillinger abordează într-o manieră particulară această artă (lucru consemnat de cei ce au scris despre activitatea sa), așa încât se poate vorbi despre o școală de operă miniaturală pe care el a întemeiat-o. Am văzut, la reședința din Eibach, o casă ciudată, fascinantă, casa unui artist, cu multe obiecte alese, o parte din colecția sa (machete de mărci, dar și o mulțime de tablouri – desene, acuarele ori pictură în ulei), munca a peste treizeci de ani. M-a surprins nu doar noutatea domeniului (știam foarte puțin despre ce înseamnă arta de a compune un timbru), ci și frumusețea acestei ramuri a graficii (grafică aplicată), complexitatea sa, ca și modul în care motivele și maniera, realizate în miniatură, ale timbrelor, se proiectează în tablouri, unele de mari proporții. Privite mai atent și în interconexiunea lor, lucrările mari și cele miniaturale comunică permanent, evocând, dincolo de aparențe diferite, unitatea profundă a operei.

Este uimitor cum măiestria desenului, realizat cu vârful subțire al peniței, capacitatea de a vedea în microdimensiuni se împletesc cu simțul culorii și al armoniei formelor. Artistul dă, astfel, o notă strict personală fiecărei machete, fiecărei schițe (multiplicată, apoi, în milioane de exemplare, de „timbre” – *Briefmarken* -, lipite, adesea, cu totală indiferență pe răvașele expediate aiurea). „Înainte, un grafician care crea timbre avea statutul unui rege”, mărturisea, cu nostalgie, domnul Heinz Schillinger, într-un interviu, consemnat de Roland Krabbe în „Weltbild Magazin” (D., 33, 1999), cu prilejul decernării Premiului „Cel mai frumos timbru din Germania”, premiu obținut în 1998, la concursul de mărci lansat la sărbătorirea a

250 de ani de la întemeierea Operei din Bayreuth. Este, într-adevăr, demn de semnalat felul în care reușește artistul să pună în evidență fiecare mic detaliu al minunatei săli de spectacole, trasând cu penelul toate elementele decorațiunilor, să fixeze gama lor armonios unduitoare și, totodată, să redea impresia de spațiu larg, cuprinzător, de perfectă grație arhitecturală. Această virtuozitate se manifestă în întreaga serie tematică „Orașe și castele”, din care aș cita, alături de *Opera din Bayreuth (250 Jahre Markgräflisches Opernhaus Bayreuth)*, *Domul din Limburg*, *Domul din Köln*, *Domul din Freiburg*, *Museuminsel Berlin*, *Residenz Würzburg*, *Sans Souci Potsdam*, *Charlottenbourg Berlin*. Ei i se adaugă talentul stilizării, al prelucrării creatoare, surprinderea esențialului în ansamblul consemnării miniaturale, echilibrul și forța, aș spune muzicală, a îmbinărilor, sinceritatea sentimentului transmis.

Heinz Schillinger se declară și este, cu adevărat, un „clasic”. Jocul artificiiilor, disonanțele, ca și intervenția rece a calculatorului, blițul aparatului de fotografiat i se par străine artistului, căruia îi place să contemple, să asculte sunetul profund al obiectelor, al monumentelor, al naturii și, apoi, să imprime, în formele reținute, adesea, cu o exactitate excepțională, esența inefabilă a lumii ce ne populează imanența.

Bogată, tematica timbrelor create de Heinz Schillinger se concentrează spre câteva domenii. Sunt, mai întâi, peisajele urbane și edificiile (printre care un loc aparte ocupă, desigur, catedralele, uriașele domuri ale Germaniei); apoi, portretele de politicieni (*Portretul lui Adenauer*, de pildă), precum și seria timbrelor inspirate de natură, în care foarte bogat reprezentate sunt cele florale sau ale păsărilor. În fine, mărcile cu trenuri, vapoare ori păpuși.

Oricare ar fi motivele prelucrate (Heinz Schillinger a participat, începând cu prima confruntare – „*Nürnbergischer Bote*” - din 1960, la aproximativ o mie de concursuri), el

rămâne același creator iubitor de echilibru, pentru care lucrurile, construcțiile înfăptuite de forța minții și a imaginației umane se armonizează, într-o perfectă îmbinare, cu frumusețea naturii. Artistul redă prospețimea și gingășia florilor, nu uită să desemneze nici cel mai minuscul dintre componentele ce alcătuiesc plantele, surprinde fapăturile în mișcare, știe să exprime, întotdeauna, ceea ce e specific. Cunoașterea atât de exactă a micro-universului se datorează, declară graficianul, ori de câte ori are prilejul, faptului că tatăl său a fost grădinar. De la el a învățat să iubească natura și să o cunoască atât de bine.

Artist profesionist, Heinz Schillinger și-a construit și o importantă Agenție de Publicitate, colaborând cu unele dintre cele mai însemnate firme germane. El a fost prezent în permanență în viața cultural-artistică, fie lansând o nouă marcă, fie expunându-și tablourile. Asemenea schițelor – machete de timbre, pictura, în marea ei majoritate, urmează același traseu tematic: fragmente de natură, în care dominanta o reprezintă copacii, cadre urbane, portrete. Și dacă elementele naturale ale mărcilor (florile, printre altele) degajă, în general, o luminozitate caldă, tablourile aduc ceva necunoscut, un gen de melancolie a elementelor. Pomii lui Heinz Schillinger, așezați, de obicei, în prim plan, transmit, prin formă ori mișcare, o undă de nostalgie. În spatele lor, peisajul e calm și dezolat. Dincolo însă de aceste ilustrări ale unor stări de suflet, e mulțimea peisajelor propriu-zise, născute din pasiunea pentru frumusețea și polisemia ambianței. A pictat atât meleagurile natale, cât și pe cele cunoscute în alte părți: în Franța, în Provence, în Italia. Și, iată, mai recent, în Munții Banatului (la Gârâna), ori în Apuseni și la Păltiniș.

Citadin prin excelență (s-a născut la Nürnberg, în 27 iulie 1929), pictorul a iubit și iubește orașul. Opera sa plastică însumează numeroase lucrări care trasează urma călătoriilor, a popasurilor, nu doar în Germania, ci și în Franța sau Italia.

Există un ciclu venețian, unul toscan... Desenele, realizate cu aceeași specifică minuțiozitate, cu aceeași atenție pentru amănunt, ori acuarelele, unde liniile, mai estompate, mai laxe, se pierd în tonuri vag elegiace, immortalizează colțuri din Veneția.

Munca sa de creator de mărci poștale a fost răsplătită nu doar printr-o mare popularitate în rândul concetățenilor, ci și prin recunoaștere internațională: *Limburger-Dom* a fost desemnat, în 1989, de către Asociația Mondială a Filateliei din Viena, cel mai frumos timbru din lume.

Dar, cum spuneam, ca să știi cu adevărat cine este Heinz Schillinger, trebuie să-i vezi nu numai minunata colecție de timbre, care, ani în șir, a cucerit o unanimă admirație, precum și o sumedenie de concursuri sau premii (în 1998, de pildă, artistului i s-a acordat „Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse de către Ministerul Culturii din Germania), ci și tablourile. Și în aceste macrostructuri, vom regăsi aceleași efluvii ale sufletului de artist, atât de bine temperate, atât de măiestrit caligrafiate de artizanul desăvârșit.

Caligraf, 3/2005

NOTE DESPRE PORTRETUL PUBLICISTIC

Publicist de talent, cu bogată și îndelungată experiență, ziarist-colaborator, după 1990, la „Renașterea bănețeană” și la ziarul „Timpul” din Reșița, cărășanul Titus Crișciu publică în 2003 o carte oarecum inedită. Este vorba despre volumul *Portretul unei doamne* (Editura Signum, Reșița), dedicat în întregime (o arată, de altfel, titlul însuși), „sexului slab”, cum le place unora să spună. Scriitorul (care a mai încredințat tiparului: *Nașterea zilei de azi*, 1983; *Nestemate ale folclorului românesc*, 2000; *O viață, o profesie. Convorbiri cu doctorul Apahideanu*, 2000) strânge în acest tom (se precizează pe coperta a IV-a) portretele unor femei „din imediata noastră vecinătate”, portrete pe care le-a publicat de-a lungul mai multor ani, între 1998 și 2003.

Portretul unei doamne (posibil titlu de roman) este, așadar, o carte de scurte interviuri, realizate în spațiul reșițean. Originalitatea acestui demers constă în aceea că autorul nu se fixează, cu precădere, asupra unor figuri ieșite din comunul cotidianului, ci încearcă să dovedească, și chiar reușește să o facă, faptul că, oriunde există pasiune, muncă cinstită și profesionalism, apare și confirmarea. Persoanele asupra cărora se oprește Titus Crișciu și pe care le interviuează sunt femei angajate în varii activități: medici, profesori, dascăli ori educatori, simpli lucrători, oameni de afaceri, ingineri, funcționari, bibliotecari, politicieni, în fine, artiști, scriitori, actori. Individualitatea fiecăreia se devoalează pe parcursul unei discrete hermeneutici – întrebare/răspuns. Ni se fac cunoscute câteva date biografice, se aduc informații cu privire la studiile efectuate, la pasiunile adiacente profesiunii de bază („aveți un hobby?”), la relațiile cu familia, dacă este cazul (soțul ori copiii), și, mai ales, la suportul intelectual ori psihologic, ce stă la temeiul drumului ales.

Interviurile sunt, astfel, mici crochiuri prozastice despre destine din cele mai diverse, despre căderi ori suișuri, despre

cum se împarte o femeie între obligațiile din casă și cele de la slujbă, despre cum își petrece timpul liber, despre cum lucrează acolo unde i-a fost destinat să-și facă datoria față de viață și față de propria conștiință. În esență, despre cum trăiește și muncește un om în zilele noastre.

În galeria propusă de autor regăsim figuri cu un renume, ce trece dincolo de geografia restrânsă a Caraș-Severinului, precum Rita Aldea, „cunoscut pictor iconar”, artistul plastic Maria Tudor, actrița Adriana Trandafir, politicianul Mona Muscă, „rafinatul intelectual” Ada D. Cruceanu, Carmen Albert, muzeolog, autoare a unei monografii a Banatului, și altele încă. Sunt însă și prezențe mai puțin spectaculoase: Viorica Nicola, „învățătoare pensionară”, „profesoara de religie” Ana Băcilă, soția preotului Dănilă Băcilă din Bănia, funcționarul public Margareta Spinean, despre care fratele ei, poetul Octavian Doclin, declară că este „cea care a rămas veriga cea mai puternică a casei noastre”, sau Elena Vuescu, „doamna cu palmele bătătorite” etc.

Autorul are intuiție, reușește să pună în relief, în două - trei pagini, ceea ce este (sau, oricum, pare să fie) specific fiecărui „personaj”. De reținut, în acest efort, sunt chiar titlurile, prelute, unele, de multe ori, chiar din răspunsurile celei intervievate: „*Mă caracterizează încrederea, speranța și tenacitatea*” (p. 32-34); „*Caritatea și altruismul fac parte integrantă din feminitate*” (p. 43-45); „*Echilibrul și carisma unei femei pot învinge obstacolul slăbiciunii fizice*”(p. 50-51); „*Teatrul este o joacă serioasă, poate mai reală decât realitatea*” (p. 68-69); „*Tratez bolnavi nu boala*” (p. 72-73); „*Îi invidiez pe bărbați*” (p. 81-82); „*Biblia și știința merg împreună*” (p. 107-108) etc. La fel de concise și sintetizatoare sunt și titlurile prin care reporterul recomandă și, totodată, caracterizează, succint, prototipul vizat: „*O viață închinată cărții*” (p. 224-226); „*Doamna fără crinolină*”(p. 119-120);

”O doamnă din lumea afacerilor” (p. 79-80); „Omul Mona Muscă” (p. 74-76) etc.

Tehnica propriu-zisă a portretului, revendicându-se, firește, de la mecanismele expresiv – stilistice ale jurnalisticii, și păstrându-se în cadrele ei, alături, după o combinatorie în genere bine strunită, elemente minimale ale portretului fizic (susținute de limbajul vizual al fotografiei), componente mult mai extinse ale portretului moral, care se leagă nemijlocit de portretul profesional, și, în fine, creionarea situării în ambianță.

„Profilurile” se constituie, astfel, într-o galerie de mici biografii sociale, psihologice, profesionale. Ele definesc atât locul, pe cât de însemnat, uneori, pe atât de modest asumat, altă dată, cât și viziunea, asupra vieții și, mai cu seamă, asupra propriului destin și rol, a multor femei din societatea zilelor noastre.

S-ar putea, oare, reproșa autorului că ocolește existențele eșuate? Fiindcă, știm prea bine, alături de femei care pot lucra și care viețuiesc în limitele obișnuitului, ale bunului simț creditat de societate, sunt multe, prea multe femei în România (și, firește, și în Reșița), fără loc de muncă, fără adăpost, măcinate, uneori, de pasiuni mai puțin onorabile. Există, într-adevăr, multe reprezentante ale ceea ce, printr-o definiție veche și desuetă, mai numim „sexul slab”, care nici nu mai pot fi numite „doamne”.

Probabil, însă, această fațetă a ceea ce reprezintă femeia în peisajul contemporan rămâne un proiect pe care Titus Crișciu urmează să-l realizeze, eventual, cu un alt prilej.

Într-o societate în care vedetismul, în cel mai ambiguu sens al termenului, ia o amploare îngrijorătoare, o carte despre oameni obișnuiți, despre femei, ce se remarcă prin modestie, muncă și iubire de aproapele, este mai mult decât binevenită.

Caligraf, 4/2005

DOI ARTIȘTI PLASTICI

Fundația Interart *TRIADE* continuă merituoasa recuperare a creației unor artiști români contemporani și publică, la scurt interval, albumele a doi creatori pe cât de importanți, pe atât de diferiți ca gen și factură stilistică. Este vorba de pictorul Roman COTOȘMAN și de sculptorul Victor GAGA.

Viziunea editorului (Sorina Jecza-Ianovici) – fapt probat și de albumele apărute anterior (Peter Jecza, Simion Lucaciuc etc.) – implică o perspectivă de ansamblu, bio-bibliografică, asupra artistului.

Fiecare volum cuprinde, în afara spațiului *vizual*, de catalog, cu un bogat corpus de reproduceri, însoțit de precizări privind elaborarea lucrărilor, o secțiune *de texte*, alcătuită dintr-un capitol *analitic*, însumând cele mai importante comentarii critice, și dintr-unul *biografic*, cu cele mai semnificative date de viață, precum și cu informații despre universul de gândire și simțire al plasticianului: reflecții asupra artei, interviuri ori dialoguri cu cei apropiați. Tot aici se găsește lista expozițiilor personale.

Editorul știe să exploateze numeroasele efecte pe care mijloacele grafice i le oferă, de la concepția copertei, la alternarea subtilă a culorilor, ce despart paginile diverselor secțiuni, astfel că volumul în sine este rezultatul unui veritabil efort creator.

I. Albumul *Roman COTOȘMAN* (2004), la elaborarea căruia, alături de Sorina Jecza-Ianovici, a participat și Georg Lecca, vine, după mulți ani, să lumineze un aspect mai puțin cunoscut din plastica Timișoarei. Este vorba despre contribuția românească, în speță, a câtorva plasticieni din vestul țării, la configurarea și impunerea, după anii '60, a unora dintre formulele artei moderne, curente, atunci, în Occident.

Artistul, născut în 1935, la Jimbolia, în familia preotului prof. dr. Gheorghe Cotoșman, este licențiat al Institutului

teologic din Sibiu. Atras de pictură, el aderă curând la orientările novatoare - *instrumentalismul, constructivismul, arta cinetică*. În 1966, pune bazele grupului *I.I.I.*, adică Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan și Constantin Flondor. În 1970 se stabilește în Statele Unite, iar în 1991, reia legătura întreruptă cu reprezentanții oficiali ai plasticii românești și i se decernează Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Din 1964, când creează „prima serie de colaje constructiviste”, opțiunea sa se impune în câteva importante expoziții: la București, Galeria Kalinderu, 1968, unde apare împreună cu alți cinci timișoreni, la Edinburgh, în 1969, alături de grupul *I.I.I.* și de Paul Neagu, Horea Bernea, Ion Pacea etc. , apoi, în Philadelphia, Spania ori Germania (v. *Bibliografia*, p. 22).

„Obiectivul artei mele, mărturisește Roman Cotoșman, este acela de a pătrunde în necunoscut, de a nu avea nici un conținut, în sensul convențional al termenului”.

Dacă așa s-ar prezenta, schițat în linii mari, profilul lui Roman Cotoșman, rămâne de văzut cum reușesc cei care au întocmit albumul să surprindă, în detaliu, esența complexă a personalității și a artei sale. Acestea se limpezesc, treptat, prin parcurgerea diferitelor secvențe ce formează *Cuprinsul: Etape, Biografie, Reflecții – Roman Cotoșman, Despre Roman Cotoșman, Bibliografie, Catalogul donației, În loc de postfață*.

Momentele cele mai importante pe care le-a traversat opera lui Roman Cotoșman sunt punctate, chiar din debutul volumului, într-un excurs, semnat, în 2003, de Livius Ciocârlie. Cei doi au fost legați printr-o strânsă prietenie, încă din anii începuturilor. Ni se oferă aici câteva amănunte cu privire la formația artistului (care, „autodidact” fiind, „s-a mărginit la lecțiile de desen, de rigoare și de cinste cu sine însuși primite în atelierul-școală al lui Iulius Podlipny”), apoi, unele detalii despre perioada asimilării tendințele plasticii europene. Reformulate, acestea au desăvârșit drumul tânărului

pictor spre propriul sine. După un scurt popas în expresionism, continuă Livius Ciocârlie, deodată, „imaginile devin inconfundabile”, tablourile părăsesc modelele, iar „artistul realizează un fel de zbor de noapte, condus nu atât de intuiție, cât de sesizarea lucidă a logicii interne a transformărilor succesive care au constituit arta modernă”. Foarte importante sunt încheierea grupului *I.I.I. și validarea* lui de către criticul Octavian Barbosa. În fine, experiența americană, nu lipsită de dezamăgiri (artistul nu primește sprijinul material necesar lucrărilor sale și, pe de altă parte, e chinuit de boală), își pune amprenta; opera sa se dezbracă de orice „excescențe”, oferindu-se într-o expresie de o simplitate ascetică și într-un spirit „aproape religios” (p. 7-11).

Câteva lucrări, ale căror imagini sunt plasate la începutul albumului, marchează căutările din primii ani: figurile stilizate din *Răstignire*, 1961 și *Punerea în mormânt*, 1961, sau elanul conceptual din *Spargerea semnului plastic*, 1962. Se prefigurează „aniconismul” lui Cotoșman, îndepărtarea sa de obiect și dorința de a găsi, dincolo de acesta, legătura cu privitorul. Potrivit viziunii constructiviste (în Occident: Antoine Pevsner, Naum Gabo, Școala „Bauhaus”), Roman Cotoșman urmărește dezvoltarea unor „sisteme deschise de comunicare”, proiecte pentru ambient și „integrarea” artelor, prin colaborarea cu alte diverse domenii (ingineria cinetică, știința, arhitectura). Capitolele *Dialoguri cu Roman Cotoșman* și *Despre Roman Cotoșman* vin să întrezească personalitatea sa umană, morală și estetică. Sunt antologate intervențiile lui Daniel Ursache, ori Paul Neagu, ca și cele ale lui Octavian Barbosa (*Constructivismul între rațional și irațional* și *Paradoxul concret al artei abstracte*), Pavel Șușară (*Iconoclasmul lui Roman Cotoșman*), Ileana Pintilie, Coriolan Babeți (*Artă și asceză*) etc.

Bogatul material iconografic (*Catalogul donației 2003*), pus în evidență cu gust și pricepere, precum și *Scrisoarea*

deschisă, adresată lui Roman Cotoșman (*În loc de postfață*) de către Sorina Jecza-Ianovici și rostită cu prilejul vernisajului, ce a avut loc la Timișoara, în 5 noiembrie 2003, completează sumarul.

Urmărind lucrările cuprinse aici, în succesiunea lor cronologică, este evidentă, cred, trecerea de la modalitatea cinetică, abordată (la început), ca experiment plastic (*Secvențe vizuale*, 1965, 1966, parțial, *Jocuri tensionate*, 1970, 1978), la cinetismul asumat, expresie a unor profunde trăiri dramatice (*Jocuri descentrate*, 1979-1980; *Linii și unghiuri*, 1983). *Proporții asimetrice*, 1988 și seria *Gol ritmat*, 1991 transmit, încă mai puternic, trăirea încordată, dezechilibrul și, în cele din urmă, golul existențial. Domină negrul, alternat cu suprafețe ori chenare albe, dar, mai ales, cenușii. Cât privește celelalte culori, sunt preferate cărămiziul, verdele, albastrul, în diverse game, mai degrabă sumbre etc. Ele se impun aproape cu violență, sugerând intensitatea trăirii.

Roman Cotoșman se detașează, în peisajul plasticii contemporane, ca reprezentant al unuia dintre curentele importante ale lumii moderne. Susținător al semnului plastic auster, de factură strict abstractă, el și-a epurat arta de orice încărcătură figurativă, pentru a accede, astfel, la o realitate de esență pur spirituală. Ascetismul lucrărilor sale, spun comentatorii, evocă asceza religioasă. Trăind foarte multă vreme departe de țară, el a reușit să-și plaseze căutările sub aura sintezei dintre ceea ce îi oferea zestrea natală, pe de o parte, și arta occidentală, pe de alta.

II. Albumul *Victor GAGA* se impune, de la început, prin masivitate și expresivitate. Pe coperta neagră, numele sculptorului, în caractere mari, aurii, pare copleșitor. Mircea Bunea – concepția grafică și Sorina Jecza-Ianovici – editorul fac din acest catalog, semnat de Negoită Lăptoiu, nu doar un instrument de evocare a unei personalități, ci și *un spațiu*, unde

opera sa, adunată laolaltă, se oferă într-o sinteză impresionantă. Comparativ cu alte cataloage (exceptându-l pe cel dedicat sculptorului Peter Jecza), partea de iconografie, în întregul ei, este mult mai bogată.

În linii mari, albumul se constituie după reperele deja cunoscute: *Întruchipări de esențe românești în sinteze sculpturale cu valențe de universalitate*, studiu iscălit de Negoită Lăptoiu; *Transfigurări de etern românesc în spațiul universalizat*; *Date biografice semnificative*; *Expoziții personale*; *Monumente de for public*; *Participări expoziționale*; *Proiecte de monument*; *Confesiuni ale artistului*; *Considerații critice*; *Bibliografie selectivă*.

Reproducerea lucrărilor se face, cum se vede, după criterii tematice, respectându-se o caracteristică fundamentală a operei lui Victor Gaga, anume – coagularea motivelor în jurul câtorva nuclee: *portretistica*, *istoria omagiată*, *folclorul*, *specificul etnic* oglindit în cultură și mentalitate, în maniera artistică a tradiției.

Sculptorul, aflăm din studiul amintit al criticului Negoită Lăptoiu, a fost atras de figura umană încă din studenție. Pe lângă portretele unor apropiați, el a lăsat o bogată galerie de chipuri, mai ales ale unor personalități din lumea cultural – artistică (*Eftimie Murgu*, *Dimitrie Țichindeal*, *Constantin Miu-Lerca*, *Emil Racoviță*, *Traian Vuia*, *Ion Vidu*, *Slavici*, *Eminescu*). Apoi, după 1989, portrete evocând mari oameni politici: *Corneliu Coposu*, *Iuliu Maniu* etc. Un monument Eminescu (*Hyperion*) aduce, oarecum, o notă aparte: sugestia smulgerii din materie și a zborului către orizonturi spirituale (motiv predilect al artei lui Victor Gaga) face din această lucrare un simbol al ideii de poezie, întruchipat de Eminescu. În general, însă, portretul lui Gaga surprinde, dincolo de captarea trăsăturilor specifice ale figurii, esența interioară a fiecărei personalități.

Istoria națională l-a preocupat constant pe sculptor. Masivele monumente ale „epopeii naționale” își au începutul devreme și s-au bucurat din primul moment de succes. Alto-relieful *Lupta lui Ștefan cel Mare cu turcii la Podul Înalt* (1954), lucrare prezentată la o expoziție națională studențească, a fost achiziționată de Muzeul Militar Central. În 1976, se inaugurează, pe dealul Gurăslău, *Monumentul de la Gurăslău*, omagiu lui Mihai Viteazul, iar, după 1989, la Timișoara, sculptorul dăluiește *Fântâna martirilor*.

Etosul popular, cu sincretismul imaginilor arhaice, conservate în arhitectura casei țărănești (*Stâlpul casei*, 1965), în obiectele ei (*Icoană*, 1971; *Ladă de zestre*, 1977 etc.), i s-a impus artistului ca un reper ce tutelează întreaga sa creație, asemenea unei matrice. Atmosfera, stilul, modul de a vedea lumea, proprii universului de mituri și legende al folclorului, al tradiției artistice populare, în genere, sunt extrase și prelucrate, constant, de Victor Gaga. El urmează, în acest sens, filiera brâncușiană, așa cum au făcut și George Apostu sau Ovidiu Maitec, printre alții. Lucrări ca *Ana lui Manole*, 1969, *Legenda lui Manole*, 1970, *Duhul câmpiei*, 1982 (integrată, aceasta, ulterior, într-o amplă compoziție numită *Izvoare*, 1987), seria *Păsări*, 1970, cu variantele *Primul zbor*, 1969, *Zbor contrar*, 1970, sau, mai târziu, *Ascensiune* 1974, *Pasărea soarelui*, 1978, *Bufniță*, 1981, 1984, *Răboj*, 1989, ori grupajul *Clepsidră II*, 1984, ca și *Fântâna clepsidrei*, 1984, *Clepsidră vatră*, 1985, *Fructul clepsidrei*, 1987, și altele încă exprimă, în spiritul străvechilor compoziții populare (maramureșene), tensiunea dintre existența, văzută ca o permanentă năzuință spre ridicare, spre zbor creator (v. *Ascensiune*, 1974), și moartea, inexorabilă, întipărită în trupul ființei (*Clepsidră vatră*, 1985). De aici, cred, și seninătatea, optimismul lucrărilor lui Victor Gaga, permanenta lor propensiune spre lumină, pe care o afirmă ca filosofie de viață. Chiar și într-o lucrare ca *Fântâna martirilor*, formele sferice, atât de

caracteristice stilului său sculptural, ce acoperă, în alto-relief, un spațiu extins din economia monumentului, sugerând dimensiunea bătăliei, a violenței, a nimicirii, sunt flancate, jos, de „fântână”, izvor de perpetuă zămislire și, sus, de cruce, plasată, aceasta, într-o puternică mișcare ascensională.

Victor Gaga a cioplit mai ales în lemn (există și câteva importante opere în piatră). „Mie îmi place lemnul, mărturisește sculptorul într-un interviu din 2003, pentru căldura lui/ ... / Multe din lucrările mele vizează simbolul iubirii...”. Materialul, tema și maniera se îngemănează în opera acestui artist, care a lucrat cu o feroare și o capacitate de efort creator remarcabile. Albumul ce i-a fost dedicat încearcă și reușește, pe deplin, să pună în evidență aceste trăsături ale personalității sale artistice și umane.

Reflex, 1-2-3/2005

“RAZE ȘI CLIPE”

Iată un nou volum tipărit de prestigioasa editură „Marineasa”, ale cărei proiecte (literatură cu tematică religioasă-filosofică, poezie contemporană, recuperarea unor importante nume ale culturii noastre, interzise înainte de 1989) capătă un contur tot mai clar. Este vorba de placheta *Raze și clipe*, semnată de o tânără poetă din Timișoara, Simona Ciurdar (2004, Pe coperta I, o lucrare de Eugenia Dumitrașcu, pe coperta a IV-a, portretul autoarei, realizat de aceeași artistă). Sunt versuri de inspirație mistic-creștină, ce „se sprijină atât pe un exercițiu poetic și pe o știință a poeziei, cât și pe datele unei personalități creatoare pe care mizăm”, ne avertizează Cornel Ungureanu (coperta a patra). Punctul lor de pornire, arată Motto-ul, sunt *Psalmii* biblici.

Cum bine se știe, psalmii, considerați, în genere, poeme de laudă, au fost compuși de regele David (dar nu numai) și constituie una din cele mai celebre cărți poetice ale *Vechiului Testament*; ei nasc în inimile credincioșilor „dorul de Dumnezeu”, spunea unul dintre părinții Bisericii, Vasile Cel Mare. Acest sentiment izvorăște din atașamentul, din dragostea necondiționată față de Creator. Structura lor encomiastică pornește de aici și, chiar dacă *stările de spirit* pe care le generează sunt diverse (pocăința, spaima de dușmani, tânguirea după protecția Tatălui etc.), ei rămân, mereu, în același registru.

Simona Ciurdar nu se abate prea mult de la tiparul ideatic și, aș spune, chiar stilistic al psalmilor din *Scriptură*. Doar că ea reușește să personalizeze starea de extaz, trezită de conștiința prezenței divine, ca și atmosfera de inconfundabilă adeziune, pe care poezii *Vechiului Testament* au exprimat-o, ceea ce mi se pare cu adevărat promițător.

Sentimentul dominant al versurilor Simonei Ciurdar este *iubirea*. Termenul, cu sinonimele lui, apare cu mare frecvență și se definește într-o direcție unică, pe care autoarea nu doar că

o *intuiește* artistică, ci o și *cunoaște* din încercările ei existențiale și spirituale. Despre ce fel de dragoste vorbește poeta? „Cu Tine, Doamne / Clipa e Iubire”; sau: „Te chem/ Și nu Te pot cuprinde/ Dar Te iubesc”, exclamă ea, chiar în primul poem (*Raze*). Este vorba, așadar, de *agape*, despre dragostea lui Dumnezeu față de oameni, dar și despre iubirea „apreciativă supranaturală” (cum o numește unul dintre eseistii moderni, C. S. Lewis), adică dragostea prin care oamenii fac efortul de a imita iubirea divină. Construite pe acest tip de relație emoțională, poeziile Simonei Ciurdar urmează întregul traseu al experiențelor ce decurg de aici. Mai întâi e opoziția pe care o sesizează poeta între iubirea definită drept viață, sau, metaforic, *soare*, *miere* ori *rai* și cea care înseamnă, în aceeași claviatură imagistică, *moarte*, *noapte*, *otrăvă* sau *iad*. Este vorba despre *iubirile interzise* și *iubirile imperfecte*, ce sunt născute de cădere (de *păcatele* ucigătoare), când insul se înstrăinează: „Despărțită de Lumină orbecăiam/ Despărțită de Cer mă prăbușeam/ Despărțită de Tine muream” (*Ibidem*). Apoi, ni se deschide universul de abundență al darurilor pe care iubirea adevărată le implică. Dragostea înseamnă descoperirea Creatorului, dar, totodată, moarte, față de lumea din care lipsește credința și în care e doar suferință, singurătate și amăgire: „Te-am născut din iluzii./ Am murit din iluzii./ Te-am născut din depărtare./ Am murit din depărtare./ Te-am născut din durere./ Am murit din durere./ Te-am născut din dragoste./ Am murit din dragoste.../ / Timpul trupului a murit nefericit/ Timpul duhului s-a născut fericit...” (*Ibidem*).

Volumul e intitulat, figurativ (simbolic), cum spuneam, *Raze și clipe*. Dacă cititorul poate decoda fără dificultate sensul primului termen (*raze*), ce face parte, de altfel, din componența oarecum tradițională a limbajului poetic de factură religioasă (fie că este vorba de *limbajul verbal*, al textelor scrise, ori de *cel pictural* al artei plastice), al doilea (*clipă*) are o rezonanță mai profundă, trecând de suprafața

decorativă a expresiei, în straturile cețoase ale genotextului. *Clipa* este, așadar, unitate minimală de timp: „Hrăneam un vis din prima clipă” (*Raze*), dar ea poate semnifica și răstimpul măsurat ce-i este hărăzit omului trecător, răstimp sinonim cu viața cu, *existența terestră*. Astfel plasat în context, el se opune *veșniciei*: „Mor clipei/ Spre – Sper/ A renaște veșniciei” (*Ibidem*). Dacă însă avem în vedere conotația specifică (mistică) a întregului discurs, vom observa numaidecât felul în care cuvântul *clipă*, contaminat de terminologia convergentă (*înger, liniște, lumină, tăcere, iertare, speranță, iubire, taină etc.*), tinde să însemne nu doar concomitența, ci chiar indistincția timp – spațiu, în orizontul spiritului – entitate posibilă și existentă doar în astfel de împrejurări textuale: „Clipa/ între Tu și noi” (*Raze*); sau: „Vine clipa spre mine/ Misterioasă și eterică/ Mă cheamă mă învață/ Mă urcă și mă coboară/ Pe o tainică scară” (*Oaspeții*).

Coerența lexico-semantică a discursului, utilizarea unui limbaj strict orientat (sinceritatea lui) sunt întărite de structura sintactică, de ceea ce Cornel Ungureanu numește „știință a poeziei”. Poeta reușește să sugereze poeticitatea, aparent monotonă, ondularea liniștită, bazată pe repetiție, paralelisme și acumulări, a psalmilor. Se adaugă monorimele, ca în acest pasaj: „Ninge/ Trecutul plânge/ Ninge/ Timpul se scurge/ Ninge/ Povestea curge/ Ninge/Pâinea se frânge/ Ninge/ Iisus este Rege” (*Raze*).

Maturitatea acestui volum de poeme, în marea lor majoritate (dacă nu în totalitate) axate pe motivul invocării gamei largi de sentimente ce pot lega insul creat de Creator (iubire, implorarea ajutorului în momente de cumpănă, mărturisirea atot-bunătății divine, liniștea și bucuria întâlnirii cu ea etc.), volum, cum spuneam, semnat de un autor tânăr, un mirean, este, după opinia mea, un argument puternic pentru cititor că tematica religioasă face parte din substanța spirituală comună, este o parte a sensibilității poetice actuale, așa cum a

fost mereu. Ceea ce numim, poate nu întotdeauna cu suficientă exactitate, „poezie religioasă” nu este (cred că ar fi bine să medităm asupra acestei realități) un fel de specie oarecum străină a poeziei contemporane. Este chiar poezie contemporană, în una din manifestările ei. Și, când este bine scrisă, putem spune că e poezie contemporană într-una din expresiile ei înalte.

Rostirea româneacă, 1-2-3/2005

DE LA STILISTICĂ LA CRITICA LITERARĂ

Cu 35 de ani în urmă, la așa-numitul, atunci, Sector de lingvistică al Filialei din Timișoara a Academiei (înființat în 1963), erau aduși câțiva tineri profesori de limba română (absolvenți, cu toții, ai Universității din Timișoara, Facultatea de Filologie). Printre ei se afla și Livius Petru Bercea. Astfel, colectivul de cercetare, condus, în acea vreme, de profesorul G. I. Tohăneanu, devenea suficient de numeros, pentru a se angaja în programe mai ample și pentru a prefigura ceea ce s-a constituit, mai târziu, în Școala stilistică și lingvistică de la Timișoara.

Dacă am încerca să definim prin ce s-ar caracteriza cei ce, la Academie, de-a lungul a peste patruzeci de ani, au construit această școală, originală în preocupări și orientare, singulară prin personalitățile celor ce i-au aparținut, am spune că nota distinctivă este capacitatea lor de a aborda opera literară, limbajul literar (limba română, în genere) din unghiuri diverse. Așa se face că cei, de pildă, atrași, inițial, de « teme » vizând stilul artistic, au abordat, mai târziu, limbajele non-artistice (stilul publicistic, cel științific ori administrativ) și că, totodată, o parte dintre ei s-au integrat și în cercetarea literară, explorând, constant, teritoriul criticii și al istoriei literare.

Această disponibilitate, acest mod plin de curiozitate și dinamism de a privi spre opera artistică îl caracterizează și pe Livius Petru Bercea.

La început, a muncit la studierea stilului unor scriitori români. Tudor Arghezi, unul dintre cei vizați, a rămas permanent în centrul atenției sale, reprezentând nu doar subiectul tezei sale de doctorat, susținută în 1981 (*Lexicul poeziei lui Tudor Arghezi – perspectivă stilistică*), ci și ținta mai multor volume publicate: *Lexicul poetic arghegian*, Universitatea din Timișoara, 1988; *T. Arghezi. Arte poetice*, București, Editura Albatros, 1987 (în colaborare); *Limbajul poetic arghegian*, Timișoara, Editura Helicon, 1997, volum premiat la Festivalul național de literatură «Tudor Arghezi»

din 1988, și, în mare parte, *Itinerare stilistice*, Lugoj, Editura Europa Nova, 2002.

Acest din urmă volum, însumând studii și articole apărute (cele mai multe) anterior, în publicații de specialitate, probează orientarea autorului spre «textul literar clasic», deoarece acesta «constituie cel mai înalt mod de a pune în evidență valențele expresive ale limbii» și conferă concluziilor «un grad sporit de siguranță», cum însuși precizează în *Cuvânt înainte*. Sunt luați în vizor, în afară de Tudor Arghezi (de departe, beneficiarul celor mai multe dintre analize), și G. Bacovia, Ion Creangă sau Mihail Sadoveanu. În plus, Livius Petru Bercea are în vedere câteva aspecte de ordin general, privind funcționarea limbajului poetic, tehnicile de constituire a stratului său figurat (nivelul metaforic ori cel versificat): *Relații metaforice speciale în poezia clasică românească* sau *Forme strofice în poezia românească*.

Data fiind structura volumului, reprezentând preocupările în desfășurare ale autorului de-a lungul a mai mult de un deceniu (de prin 1980, până în 1996), se pot stabili criteriile de abordare. De remarcat este felul în care stilisticianul a rămas, fără ezitare, pe linia principiilor adoptate. Astfel, este examinat constant «limbajul operei literare», adică ceea ce se consideră a fi «componenta fundamentală a fiecărui text», și, din perspectiva acestei componente, sunt focalizate elementele de abatere expresivă. Livius Petru Bercea apelează, cum se vede, la metoda stilisticii literare, fără a marginaliza, câtuși de puțin, rolul suportului lingvistic al nucleelor de stil. El nu își propune dezvoltări teoretice, ci se menține în orizontul strict al faptelor, străduindu-se să identifice acel spațiu textual unde cele două planuri – lingvistic și stilistic – interferează –, tip de analiză ce îi deschide cercetătorului calea cea mai directă spre enunțul artistic. Dăm un exemplu: «Orice titlu de poezie» (cu excepțiile de rigoare), notează succint autorul, «reprezintă, în sine, o ‘cheie’ a poeziei», adică presupune, se înțelege, nu doar

o problemă de sintaxă a limbii (titlul precedă co-textul, rezumându-l), ci și una de poetică. Deoarece titlul poate sintetiza, printr-o *metaforă*, tot ce exprimă textul în desfășurările sale figurate (v. *Relații metaforice speciale în poezia clasică românească. Metafora-titlu*, p.20). Metoda e aplicată, de altfel, și în alte analize : *noaptea* ca laitmotiv bacovian ; expresia *lingvistică* (s.n.) a ideii de *moarte* în *Baltagul* de Mihail Sadoveanu ; valori *stilistice* (s.n.) ale lexicului arhaic în poezia lui T. Arghezi etc. O situație tipică, așa zice, îi oferă autorului «dubletele accentuale», specifice limbii române. Ele sunt, cum s-a mai demonstrat (G. I. Tohăneanu și alții), extrem de productive, în general, sub raport expresiv, dar, mai cu seamă, în limbajul poetic: au capacitatea de a modula ritmul, de a-l adapta la cerințele metrice ale versului, oferă posibilitatea sporirii numărului de paradigme rimice, a permutării unei rime dintr-o serie în alta etc. (v. *Dubletele accentuale în poezia lui T. Arghezi*).

Livius Petru Bercea are, în paralel, preocupări legate de didactica limbii române. De la lucrările sale de gramatică (*Exerciții de gramatică*, volum în colaborare, 1985; *Texte lingvistice*, pentru admiterea în învățământul superior, 1991 sau *Sintaxa. Condiție. Agent. Relație*, 1993), până la cele de lexicologie ori etimologie (*Lexicul juridic românesc. Repere etimologice*, 2000 ori *Terminologia juridică românească*, 2002), pe durata mai multor ani de studiu, este evidentă grija pentru însușirea corectă a limbii, pentru cunoașterea secretelor ei și a diverselor ei forme de manifestare. Desigur, aceste manuale ori studii reflectă vocația de pedagog și profesor de care a dat dovadă cercetătorul, vocație susținută, fără îndoială, de ucenicia îndeplinită cu conștiinciozitate la programul național (al Academiei Române), condus de acad. Marius Sala (*Etimologia limbii române*), și, ulterior (după 1990), de experiența dobândită ca profesor universitar.

O componentă interesantă a personalității lui Livius Petru Bercea, poate mai puțin cunoscută, fiindcă, până de curând, s-a manifestat oarecum aleatoriu, este aceea de critic literar. Autor de cronici, de eseuri, comentarii sau prefețe, lingvistul și stilisticianul și-a exploatat, în acest fel, experiența și extinsa informare, dobândite în munca de cercetare, dovedind, totodată, intuiție sigură și talent interpretativ. El practică o critică *tematică*, pe de o parte, iar, pe de alta, una *stilistică*. Sinteza eficientă a celor două modalități îi facilitează descoperirea și descompunerea mecanismelor de configurare a operei, dincolo de descrierea ei (înfăptuită sistematic, atent, cu dragoste și respect pentru scriitura artistică). Așa se face că Livius Petru Bercea, colaborator al mai multor publicații de specialitate („Limba română”; „Limbă și literatură” ; „Caietul Cercului de studii” etc.), este prezent și în numeroase reviste cu profil literar („Orizont”, „Caligraf”, „Banat” etc.). Articolele, cronicile, studiile publicate aici, precum și altele asemenea lor au fost adunate în două recente cărți, ce își așteaptă comentatorii: *Scriitori și cărți*, Editura Nagard, Lugoj, 2008 și *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, Editura Hestia, Timișoara, 2008.

Deși caleidoscopică, prin domeniile care o întretaie, opera lui Livius Petru Bercea are o unitate de substanță, ce se revendică din temperamentul cercetătorului: apropierea cu calm, interes și un bun simț al echilibrului de faptul literar-artistic, de fenomenul lingvistic și cultural, în genere.

Caligraf, 8/2005

SCRISORI DE ALTĂDATĂ

Am în față câteva volume de corespondență, apărute la puțină vreme unele de altele. Conținutul lor aduce în atenția cititorului de azi, a cititorului tânăr, în special, personalitatea unor oameni de seamă ai istoriei noastre și completează cu date, în mare parte necunoscute, perioade mari, importante, din trecutul cultural al Banatului și al țării.

I. Mai întâi, *Dincoace și dincolo de tăcere. Corespondența lui Aurel Buteanu*. Ediție de Cornel Ungureanu – coordonator – , Vasile Râmneanțu, Elena Jebelean, Daniela Boboiciov, cu un cuvânt înainte (*Între tatăl meu și ceilalți*) de Dan Buteanu (fiul lui Aurel Buteanu), Timișoara, Editura Marineasa, 2004. O carte dintr-o serie, ce se constituie în generosul proiect de reactualizare a activității unuia dintre importanții reprezentanți ai spiritualității românești. Om politic, membru al Partidului Național Țărănesc, apropiat al lui Iuliu Maniu, demnitar în Cabinetul lui Alexandru Vaida-Voievod, deputat în Parlamentul României (din 1932), simpatizant al principiilor de stânga, Aurel Buteanu pare să fi trăit mai multe vieți într-una singură. O viață de *politician*, în primul rând, dar și o existență, foarte activă, de *publicist*, redactor la mai multe ziare din Ardeal (“Adevărul”, “Dimineața” etc.) și director, până în 1940, la “Patria” din Cluj. Apoi, o viață de *cronicar dramatic*, fiindcă, obligat, după Dictatul de la Viena, să părăsească Clujul și să se stabilească la Timișoara (soția sa era originară din Șipetul Banatului), Aurel Buteanu se dedică, fervent, *criticii dramatice*, scenei. Este legat de destinul Teatrului Național din Cluj (mutat în timpul refugiului la Timișoara), al cărui director devine la un moment dat. În această calitate, scrie, cu prilejul sărbătoririi a 25 de ani de existență, lucrarea *Teatrul românesc din Ardeal și Banat*. După detenție (în 1948 este condamnat politic la cinci ani de muncă forțată), revine, pentru a începe, fără să abdice, o asiduă activitate de *traducător*. Acum se deschide cea mai

uimitoare și, poate, cea mai originală parte a vieții lui Aurel Buteanu, ca om de cultură, luptător pentru idealurile naționale ale românilor. În ciuda tuturor vicisitudinilor, individul superior se ridică deasupra “vremilor” și își alătură talentul și vocea (cunoștea maghiara și germana) literaturii unor Kassak Lajos, Franz Liebhadt, Franyo Zoltan, sprijinindu-i, scriind despre opera lor, intervenind pentru ei acolo unde politicianul și omul de teatru mai avea prieteni și relații. Mondenitatea de bună calitate a lui Aurel Buteanu îl ajută în acești ani de opresiune și restricții să se poarte ca un cărturar cu largi vederi, ca un literat ce cunoaște exact raportul național-universal.

“*Arhiva Buteanu* mi se pare extraordinară”, exclamă Cornel Ungureanu, în cu adevărat frumoasa *Postfață* a volumului. “Extraordinară”, nu numai pentru că vorbește despre un om extraordinar, cu o neobișnuită capacitate de a renaște după numeroasele lovituri pe care destinul propriu și cel al istoriei i le-au dat, ci și prin complexitatea arealului în care-l găsim prezent.

Corespondența, existentă în volum, este rezultatul unei riguroase și atente selecții din impunătorul corpus păstrat de familie, respectiv de fiul lui Aurel Buteanu. Privite în ansamblu, *Scrisorile* îl reflectă pe om și reflectă multitudinea preocupărilor și pasiunilor sale. Dar ele mai exprimă ceva: vocația prieteniei, cea a relațiilor civilizate, vocația de om european, pe care, fără îndoială, Aurel Buteanu le-a avut. Acest bogat material documentar a fost distribuit în așa fel, încât autorii ediției au izbutit să rezolve, așa zice, admirabil, o seamă de dificultăți și să prezinte, într-o sistematizare limpede, întreaga sferă a schimbului de misive, nu doar bogat, ci și foarte diversificat: texte de interes strict politic și social, cele aparținând domeniului literar, ori cele întemeiate pe vechi legături de amicitie și, eventual, pe anume interese comune.

Astfel, există un *Fond Vaida-Voievod*, un masiv *Fond V. V. Tilea*, un *Fond Mihalache*, altul *Corneliu Coposu*, altul, încă, *Iuliu Maniu* ș.a.m.d. Epistolele lui Aurel Buteanu și Octav Livezeanu, V. Molin, sau cele, numeroase, ale lui George Silviu aparțin, exclusiv, anilor '60. Cele cu Victor Iancu, Iustin Iliesiu, N Carandino, Petre Pandrea, Demostene Botez vizează climatul artistic-literar. Singulară, oarecum, și splendidă, prin conținut și expresie, este o scrisoare, de pe front, din 1941, a lui Radu Cioculescu, fratele cunoscutului Șerban Cioculescu.

În corespondența dintre Aurel Buteanu și V.V.Tilea, industriaș român, originar de pe meleagurile Sibiului, ministru al României (cei doi au fost legați printr-o strânsă prietenie), accentele intime se adaugă însemnatelor date privind climatul politic: poziția insolită a lui V.V.Tilea față de implicarea țării noastre în război, activitatea sa de după aceea, în cadrul „Organizației Românilor Liberi din Anglia”, precum și interesul pentru problematica națională și destinul țării. Fiind oglinda unor legături private, scrisorile spre și de la V.V.Tilea se constituie în secvențe de viață, adesea, traversate de înduioșătoare pasaje de sinceritate, de îngrijorare pentru necazurile sau bucuriile celui alt. Surprinzătoare, însă, și explicabilă, desigur, prin însăși distanța la care se afla, este încrederea pe care cel înstrăinat (V.V.Tilea) o investește în autoritățile de atunci, într-un moment precum acela din 1968. Toate aceste amănunte și altele încă îndreptățesc ideea editorilor de a intitula cele două seturi de scrisori *romane epistolare*. Date fiind, pe de o parte, densitatea evenimentelor la care se referă corespondenții și, pe de alta, numărul mare de „actanți”, existența unei dense secțiuni de *Note* este cu totul justificată. Informațiile sunt amănunțite, clar formulate, sporind, în mod substanțial, valoarea documentară a volumului. *Postfața*, semnată, cum notam, de Cornel Ungureanu, scrisă alert, atrăgător, aduce informații în plus,

menite să completeze profilul lui Aurel Buteanu, și definește succint portretul acestuia, în maniera expresivă și vivace, bine cunoscută, de altfel, a criticului și istoricului literar.

Cornel Ungureanu își iubește personajul și reușește să demonstreze că, dincolo de componenta științifică, necesară oricărei lucrări de acest tip, cititorul va găsi aici tabloul plin de neprevăzut și farmec al vieții. Este și acesta un motiv pentru care cartea reprezintă un succes, deopotrivă al celor care au alcătuit-o, cât și al editurii.

II. Ioachim Miloia, *Scrisori din Italia*, Ediție îngrijită de Aurel Turcuș, Timișoara, Editura Eurostampa, 2004, și Ioachim Miloia, *Correspondență*, Lucrare îngrijită, note și comentarii de Aurel Turcuș, Timișoara, Editura Eurostampa, 2005, sunt alte două volume de referință.

Deși au mai existat încercări de recuperare a personalității lui Ioachim Miloia, activitatea și opera acestui cărturar de frunte al Banatului devin cunoscute într-adevăr de-abia de câțiva ani. În acest efort, trebuie remarcat, un merit important îl are fiul lui Ioachim Miloia, inginerul Mircea Miloia, prin oferirea unui amplu material documentar (manuscrite, scrisori, fotografii etc.), deținut în arhiva familiei, dar și prin participarea sa directă la munca de editare. Avem, așadar, a face cu un caz de pilduitoare abnegație filială, dublată de conștiință intelectuală și încredere în valorile perene ale culturii. Firește, efortul lui Mircea Miloia a fost susținut de specialiști, printre care, în primul rând, de poetul și omul de cultură Aurel Turcuș. Astfel, în proiectul acestuia urmărind tipărirea *integrală* a operei lui Ioachim Miloia, se pot consemna, până azi, o carte cu tentă monografică (*Un erudit cărturar. Ioachim Miloia*, Timișoara, Editura Mirton, 1997), cele două teze de doctorat, scrise în italiană și susținute la Universitatea din Roma (în 1924 și 1927): *Legenda crucii în literatura și arta medievală*, 2000; *Curentul goticului internațional și frații Lorenzo Jacopo Salimbeni din San*

Severino, 2002, precum și *Considerațiuni asupra Renașterii*, 2000. O mențiune aparte, pentru albumul *Pictorul Ioachim Miloia*, tipărit, în 2002, de Mircea Miloia.

Publicarea volumelor de corespondență, sub îngrijirea competentă a lui Aurel Turcuș, bun cunoscător al trecutului cultural bănățean, continuă acest demers și îl întregește, luminând segmente esențiale din biografia lui Ioachim Miloia. Respectiv, perioada studiilor universitare din Italia și activitatea ulterioară acestor studii, o dată cu reîntoarcerea sa acasă și cu numirea, în 1928, în postul de director al Muzeului Bănățean (din 1935, Muzeul Banatului).

Ioachim Miloia a plecat în Italia în 1920 și a rămas acolo până în primăvara anului 1927. Un răstimp important din viața sa, pe care l-a petrecut, cu mari sacrificii materiale, învățând, acumulând informații și impresii, modelându-și individualitatea nu numai în ambianța unui imens spațiu artistic, ci și în mentalitatea insului ce aparține tipului de gândire european. Epistolele din Italia reconstituie acest parcurs, la capătul căruia Ioachim Miloia era pregătit pentru înfăptuirile ce-l așteptau.

Prima dintre scrisori, datată 23 decembrie 1920, este expediată din Frascati, aproape de Roma, unde se stabilise provizoriu. Cea de a doua e trimisă chiar de la Roma (în 21 ianuarie 1921) și vorbește despre înscrierea la „academie”, unde „am găsit mediul pe care-l căutam de mult ».

Majoritatea scrisorilor sunt adresate mamei („Dragă Mami”). Ele au o structură oarecum identică, cuprinzând, în general, trei segmente: amănunte cu privire la viața cotidiană (condiții de locuit, hrană, gazdă, eventuale neplăceri cu sănătatea). Dominantă este absența resurselor financiare, habitarea unor camere modeste, închiriate în cartiere ieftine, hrana monotonă, diversele suferințe, provocate de precaritatea vieții materiale. Al doilea segment îl formează preocuparea pentru obținerea unor fonduri. În fine, cel de al treilea conține

informații cu privire la munca sa de instruire, unele succese, înscrierea la doctorat. Răvașele sunt dominate de sentimentul singurătății. Treptat, rândurile devin mai dezinvolve, se desprind de unele dialectalisme (*lepedeu, reumă, gălbinare, croafnă* etc.), sunt vizitate și alte orașe, tânărul se maturizează, are planuri. Temperamentul artistic al lui Ioachim Miloia, manifestat devreme în domeniul artelor plastice (studentul vorbește despre izbânzile sale), se reflectă și în scriitura epistolelor. Când îl năpădește nostalgia, emitentul își mută discursul din registrul vorbit, neutru, în cel vag conotat al enunțului artistic. Fondului informativ, foarte prețios în sine, i se adaugă unul de profunzime, ce dezvăluie sufletul celui care a știut să împace temperamentul pramatic al întemeietorului de instituții, cu cel delicat și fragil al artistului.

Al doilea volum, înglobând *Corespondențele*, cuprinde o arie mai amplă din existența lui Ioachim Miloia: *Scrisori trimise unor colaboratori și prieteni* (Coriolan Petranu, Aurel Bugariu, Petru Nemoianu); *Corespondență oficială*. Aceste texte reflectă efortul pe care cărturarul bănățean l-a depus în acțiunile sale culturale, ca director al Muzeului Bănățean, în susținerea “Analelor Banatului” sau în înființarea Institutului Social Banat-Crișana și în restructurarea Școlii de Arte Frumoase.

Lucrări de importanță cu adevărat specială pentru istoria culturală a Banatului, prin informațiile pe care scrisorile le furnizează, dar și prin bogatele note ce le însoțesc, cele două volume la care ne-am referit, întocmite cu profesionalism de Aurel Turcuș, merită întreaga noastră prețuire.

Reflex, 4-5-6/2005

După un exercițiu de plastician, manifestat precoce și exploziv (cu numeroase apariții de succes), Sorana Petrescu publică acum un volum de versuri: *Aproape vie*, Editura Marineasa, 2005, însoțit de recomandările Adrianei Babeți și ale lui Cornel Ungureanu.

Observăm imediat că, deși foarte tânără, autoarea are inteligența artistică și curajul de a oferi o poezie, care face notă distinctă în orientarea unei mari părți a literaților generației 2000. Cu toate acestea, textul ei nu este nici vetust, nici lipsit de vioiciunea inerentă vârstei, ci, așa zice, chiar dimpotrivă. În plus, poeta încearcă soluții estetice convingătoare și pe deplin sincronizate gustului modern.

Încăpățânarea de a nu ceda tentației grupului, de a fi *altfel*, este, evident, un semn de maturitate, ce nu ar trebui să ne surprindă, dată fiind experiența pe care artista a dobândit-o, practicând pictura. Și aceasta a ajutat-o, fără îndoială, să-și formeze o opinie cât de cât proprie despre actul creator, să-și caute formule potrivite de exprimare. De aceea, cred că ar fi greu, deocamdată, să citim versurile Soranei Petrescu, fără să ne referim la creația ei plastică.

Pe copertă ne întâmpină un fragment de guașă (*Vara*, amestec de figuri în contururi vagi, un joc copilăros, «suprasaturat», de sugestii, cum afirma Eugen Dorcescu, după vizionarea uneia dintre expoziții), iar, în interior, alte două – *Aproape viața* (toate aparținând tinerei autoare), mai sobre și mai tăioase, propunând ceea ce singură spune undeva (în poezie): *forme de linii*. Ele vorbesc despre un temperament artistic energic, decis în conturarea plăsmuirilor imaginației. Desenul e trasat viguros și sigur, fondul de lumină rece, atmosfera onirică, întruchipările ciudat contorsionate scot la iveală un sufletul neliniștit și capacitate creativă.

Situate la începutul și la sfârșitul volumului, lucrările formează un fel de cadru. În interiorul lui, versurile, serpuitoare, desfășurate într-o topică de cele mai multe ori inversată (ce încetinește lectura, obligându-l pe cititor să descopere, el însuși, cursivitatea enunțului), sunt expresia aceleiași tensiuni. Și, asemenea instrumentelor picturii (culoare, volum, îmbinări), cuvintele, imaginile poeziei exercită un gen de magie: ele recompun o lume paralelă, lumea alcătuirii lăuntrice. Centrul acestui simili-univers este *sinele*: pe de o parte, *înveliș* de carne și oase, supus unei stranii mișcări centrifuge, pe de alta, la mijloc și, potrivit viziunii creștine, în inimă, *sufletul*. Sentimentul *concretitudinii* acestei lumi scindate, presiunea prezenței ei compleșitoare în ființă și în afara ei, expusă contemplării și contemplată, este principala sursă a dezbaterii lirice. În planul discursului, termenii ce se circumscriu carnalului (*pielea, carnea, artera, osul, unghiile, părul, coasta, scheletul, globulele, inima, sângele*) imaginează zone ale spațialului, ale trupului (care este *trunchi, trunchi de copac, catedrală, stâncă* și, în fine, *coajă* ori *gol*) și sunt însoțiți de determinări adecvate ori de verbe induse (*culoare* : *bronz, ocru-exaltat, roșu, opac- virat în alb*; sau: *s-a deschis, mi-am deschis porțile, s-a uscat coaja, efemerul ce mă descojește* etc.). În contrabalans, vocabulele ce desemnează *sufletul* (în *camera inimii*) și mișcările lui pe scala trăirilor sunt din sfera evanescentului, a imponderabilului („sufletul s-a izbit de stînca trupului/ ca un val reîntors din mormînt”). Ele indică zborul (*aripă* e lexem recurent), propensiunea către celest, sau, ca în această foarte frumoasă poezie, aspirația către celălalt : „Stai rezemat de pervazul/ ferestrei-artere,/ mereu mai deschisă,/ tot mai larg către tine,/ și dînd la o parte/ perdelele roșii,/ catifeaua prea vie,/ îmi revezi ca o undă/ tot sufletul nud,/ și chiar seară de seară,/ pregătiți de visare,/ cînd tocmai se-nchid/ toate celelalte/ ascunse, vechi camere,/ cînd

se odihnesc/toate celelalte/ ascunse, vechi inimi,/ doar a ta mai rămîne deschisă,/ curînd,// fereastră a mea către tine/ curgînd”.

Conștiința alcătuirii duale (temă, de altfel, statornică) – materia, haotică, instabilă și trecătoare, gata să evadeze din trup, și *spiritul* (sufletul), dimpotrivă, stabil, în stare de permanentă veghe – nu-i trezește însă autoarei reacția așteptată. Ea nu-și contemplă carnea cu dezgust. Prospețimea juvenilă a privirii îmblânzește percepția, așa că poeta nu poate trăi experiența decrepitului, a realității dure și imunde. Carnea îi apare încă fragedă, *coajă imponderabilă*: „ne dezbrăcăm de haine,/ de piele,/ apoi iarăși de carne și de os,/ ne-ndepărtăm de solitudinea/ din mine,/ din nou,/ și apoi din tine,/ cum tot s-a uscat/ atât de demult,/ și i-au rămas doar cojile,/ rotindu-se, fragede,/ în urma albastră/ ce fost-a a noastră,/ nude și simple,/ ba chiar imponderabile,/ astă noapte din noi,/ cînd, mai știi.../ ... am fost doi”.

De-abia descoperirea că “pîinea trupului s-a copt”, că timpul este fluid, o face să exclame : „Spune-mi/ de ce curge timpul/ ca apa; de ce curge timpul/ ca aerul; dincolo de/ clipa de sub fum,/ de efemerul ce mă descojește/ mă inspiră, mă expiră”, conștiință, deopotrivă, de potențialul poetic al unei astfel de constatări și de urmările dezastruoase ale trecerii. Ochiul de pictor, sensibil la jocul nuanțelor, vede schimbarea pe care vremea o lasă în urmă: „Însăși pielea-mi, operă abstractă,/ și-a scos la licitație culoarea, roșul lui și-a pierdut,/ picătură cu picătură,/ frenetic,/ intensitatea/ opac virat în alb”. Eroziunea („efemerul ce mă descojește”), distrugerea treptată a învelișului (a *coajii*), ce protejează inima, și, în miezul ei, sufletul (esența ființei), trezesc, mai mult decât neliniște, trezesc teama, spaima de nimicire: „trufaș el crede că/ doar astfel mă desparte,/ ca pe-un fruct,/ de-al său miez, lăsîndu-mă doar coajă,/ uscată și goală”. Angoasa pune stăpînire pe o mare parte din discursul poetei, existența, cuprinsă de curgere, devine un *gol* copleșitor („De ce e atîta gol/ în jurul trupului/

în continuarea gândului,/ de ce curge,/ de ce curg,/ de ce nu e stare,/ de ce nu e.../sunt ?”...).

Presiunea timpului curgător estompează contactul cu realitatea, conferindu-i acesteia o turnură vagă (epitet frecvent). E o senzație de somnie, de, cum singură spune chiar poeta, *aproape vie* (“rar, notează Cornel Ungureanu pe coperta a patra, am descoperit un titlu care să acopere atât de expresiv un itinerar liric”). Autoarea vorbește despre ecouri estompate, venite, parcă, din afara ființei ei (*Aripi fără mine* se intitulează una dintre piese), ori despre frânturi șterse de memorie („prea fragile flori/ crescute, copile, din ceața amintirii,/ peste alba mea inimă palpitând de fiori”). Altă dată, ea imaginează „o inimă singură/ ce bate în afară”. Și, în fine, incertitudinea propriei existențe în spațiul vieții: „atunci când mă simt aproape moartă/ eu, cea aproape vie/ .../alergând, către zare, luminează să-mi fie,/ dinspre punctul din negură,/ sunt aproape și vie,/ doar cerul palpită, prea bine nu știu/ de-i mort, sau de-i veșnic albastru și viu”...

Formulele stilistice ale versurilor sunt, cum se poate constata cu ușurință, chiar la o lectură mai puțin analitică, dialogul și figurația picturală.

Sorana Petrescu își construiește textul pe o structură de adresare și interogație. Interlocutorul este fie nedeterminat, fie instanța (divină), discret disimulată. Alteori, poeta dialoghează cu o ființă apropiată, cu cel iubit (v. *Fereastră; Să ne dezbrăcăm*), sau cu ea însăși (*Rendez-vous cu mine*), cu propria imagine, oglindită în memorie: „Drept în față/ te privește,/ parcă ieri,/ Copilul din oglindă/ încă viu, poți spune, poate, / dacă simți cum te respiră”... Vocea lirică rămâne, însă, de cele mai multe ori (și în cele mai reușite texte), fără răspuns, sunând, singură, aproape patetic: „Te ascult,/ ca pe-o poveste/ din albia mată a copilăriei,/ aripi de/ fluturi negri, și roșii,/ se rup/ din cuvintele-ți înghețate/ și-și iau zborul,/ singure,/ în ecuatorul rugăciunilor mele,/ liliicii nopților tale

albe/ atîrnă-nsetați/ de aorta speranței,/ pulsînd vag, străin,/ altfel bieți muribunzi,/ ce se clatină-n timpul lor,/ surd,/ mut/ și orb,/ ca măcar acolo,/ în povestea de sticlă/ amorf-cristalină/ să fi rămas/ încă vii,/ poate tu/ poate eu,/ palizi, neîncepuții”.

Pornind de la lucrările ei plastice, exemplul de remarcabilă precocitate, „... tînăra artistă transfigurează prin cuvînt acest mare potențial de sensibilitate”, remarcă, pe bună dreptate, Adriana Babeți, în rîndurile ce însoțesc volumul. Într-adevăr, poeta se apropie de lucruri, de peisaj, de propriile zbateri cu o excepțională disponibilitate în a le determina pictural. Culoarele, surprinse în subtile îmbinări de nuanțe, domină paleta figurativă a volumului. Ele compun fragmente de pastel: „Ca în rochie de mireasă/ zidită-albul norilor,/ apare dimineața/ pe buzele zvîntate/ ale lacului,/ și-a prins lumina/ ochii în oglinda lui,/ închinînd vederii noastre/ luciri vagi, subacvatice”. Ori descripții: „Au trosnit toate oasele,/ globulele au început să se dilate,/ ca niște pupile de sînge,/ privind în penumbră, ascunse,/ și parcă vinovate,/ printre nesfîrșitele draperii,/ catedrale de trupuri arcuite”. Denumesc noțiuni abstracte: „Tăcerea-/ versul s-a făcut bleumarin/ ca noaptea fulgerată de stele”, într-un joc, plin de farmec și sugestiv, de suprapuneri și interferențe.

Și, dacă Sorana Petrescu a reușit să atragă atenția privitorilor prin realizările ei picturale, am convingerea că, cel puțin în aceeași măsură, va izbuti să se impună cititorilor prin izbutitele versuri ale acestui volum de debut.

Orient latin, 1/2006

DE LA REFERENȚIAL LA ESTETIC

Debut în volum colectiv (1985); din 1996, câteva plachete: *Omul și pruncul*, 1996; *Nașterea, surâsul*, 1998; *Laic și risipitor*, 1999 și, în fine, *Fratele Fiului*, 2003. Iată un autor care-și livrează cu o anumită parcimonie versurile. Dar, pe acest traseu, suficiente elemente stabilesc profilul unui poet preocupat să-și găsească locul în grupul compact al celor ce au orientat literatura spre postmodernism și, totodată, să-și clarifice propria identitate. E limpede că, dacă textele de început erau, încă, pe deplin transparente, încă legate de percepția comună despre lirism, după un deceniu, ne întâmpină o poezie mai puțin dispusă să se lase descifrată, conștientă de sine și așezată pe un drum propriu.

Lăsând deoparte enunțurile metaforice, din primele sale poezii (axate, în special, pe transferuri naturiste), Iosif Caraiman adoptă acum un discurs auster, uneori aproape prozaic („Tata punea pruni pe Vale când nu mai știu bine/ Unde mai devreme voiam să ajung și-am fugit mai devreme din/ Pântecele mamei, tot într-un suflet maica Floare a mers pe firul/ Albăcoasă...”), un discurs care încearcă să comprime, în expresii eliptice, epurate de operatori gramaticali, cât mai multă substanță semantică. Într-o primă etapă (v. *Nașterea, surâsul*), elementele autobiografice sunt încă evidente: dispariția timpurie a tatălui, tablouri frânte din peisajul natal, crochiuri citadine, uimirea de a fi „tată și fiu”, miracolul maternității, erosul, singurătatea. Individul empiric va rămâne în continuare prezent în textele lui Iosif Caraiman. Într-o atmosferă păstoasă, disforică, apăsătoare, câțiva *termeni metaforici* recurenți (*greierele, frigul, ninsoarea, surâsul*), ce-i vor traversa, în continuare, poezia, fixează obsesiile. Motive biblice, disperate, anunță, încă incert, un posibil refugiu: “ÎN

FIECARE ZI/ pentru că v-am iubit/ prieteni/ cu drag/ mult/
Întru uitarea acestor/ răni/ vă dăruiesc/ moartea mea și cămașa
țesută întreagă...”. Același rol îl deține *declicul memoriei*,
care-l plasează brusc pe poet în trecut, în universul copilăriei.
Amintirea e trezită, de obicei, de o impresie sonoră („memoria
afectivă” este, la Iosif Caraiman, de factură auditivă):
„ZGÂLTÂIE VÂNTUL COLIBA ȘI/ zările astrâng paiele
smulse/ ding-ding... – tigaia agățată în clenci/ și-un vis de fum
pe fața serii/ dar vin iarăși zorile zorile, zorile/ ca o monedă
sunătoare a ce-a fost/ și ce a rămas...”. Interesant e rolul
vocabulelor dialectale: ele se ivesc în *contiguitatea* imaginii de
fond (*coliba*, aici). Interiorul domestic, zgomotul familiar fac
să apară cuvintele cunoscute (și folosite) altădată, în limbajul
de acasă: *astrâng*, *clenci* au, astfel, funcția unor *metonimii*,
construite după principiul spațiu – conținutul spațiului.

Principala schimbare în textul poetic (de la *Nașterea*,
surâsul la volumul *Laic și risipitor*, apoi, la *Fratele Fiului*)
este, așadar, trecerea de la metaforă la metonimie. Faptul nu
are, cum s-ar crede, doar consecințe formale. Modificarea
structurală a textului arată schimbarea de profunzime a
viziunii lirice, plasarea în contiguitate pune, mai puternic, în
relief adeziunea poetului față de anumite valori. Acestea sunt,
pe de o parte, componente de tip existențial (recuperarea
spațiului natal – Feneș, partea muntoasă a Banatului; căutarea
rădăcinilor, a tatălui și, implicit, a limbajului de obârșie;
solidarizarea cu lumea celor frustrați și marginalizați, cei de
acasă, dar și cei ce aparțin noului mediu al poetului, orașul).
Pe de altă parte, adeziunea la anumite sensuri moral-spirituale:
nevoia unui suport sufletesc, validarea conținuturilor creștine.
De obicei, poetul creează un fundal perifrastic, compus din
mai multe figuri ale contiguității. O formă particulară de
metonimie la care face apel este *antonomaza*, prezentă, mai
ales, în titluri (*Poem pentru cuscru gheorghită; ion bâta și râul
cel curat; nea vasâle printre lighioane; hăt departe-n tigvani*

frate ghiță cu oasele peștilor decât viața mai vii, dar și *poncu, mielă popu, nicolae cirigovanu* etc. etc.). Numele proprii (porecele?), prin sonorități strict determinate geografic, înlocuiesc particularități ale locului. În această formulă textuală stă una dintre caracteristicile notabile ale poeziei lui Iosif Caraiman în cadrul generației sale.

Adesea decodarea stihurilor este destul de dificilă și poetul cultivă cu bună știință acest ermetism (elementele ce contribuie la ascunderea sensurilor ar fi elipsa, pulverizarea frazei în segmente nelegate, topica întoarsă): „FECIOARĂ își duce de mână/ tăcerea lui vede copilul din flori.// tac femeile (cu ochii pe cer/țes nori la război) plutesc/ peste sat moi/ taine./ / roată /bărbații la strajă privindu-se/fix,/ tășurile ochilor întunecate răni/ adâncesc./ (n-au spus o vorbă zice pocăita/ repede își pune mâna la gură)// iar crumpi-zeamă! (s-aude/ poarta trântită pașii grei/ călcând noaptea cu cizmele) o cernere/ de luminițe arzând și-o friguroasă așteptare în/ somnul copilului”.

Tendențele, de-abia anunțate în *Nașterea, surâsul*, sunt dezvoltate în *Laic și risipitor*, volum de o evidentă coerență (stilistică, în special). Dintre motivele prezente, cele biblice (încă disparate, e drept) îl impun, aici, pe cel al *trădării*. Lumea e un „bâlc”, unde spectacolul vânzării „cu doi bani”(„vino lume...vino lume/ CINE MAI CUMPĂRĂ? CINE MAI IA?”) prefigurează trădarea inițială, trădarea fundamentală (lexemul *a vinde* are, cum se știe, și înțelesul de a „trăda”). Sugestia extinde treptat sensul parafrizat de poet („Doamne IARTĂ-I PRE EI...”). Dobândind dimensiuni din ce în ce mai profunde, trădarea (devenită o trăsătură a speciei umane, un fel de a fi al individului-om) invadează toate raporturile pe care acesta le stabilește cu semenii (prietenie, dragoste): astfel că destinul lui *Samson* (titlul unui poem din volumul *Fratele Fiului*) e adoptat ca un fel de emblemă („IARTĂ-MI DOAMNE ACEASTĂ PUTERE/ de-a asculta

sub sânul ei stâng cei/ o mie și-o sută de sicli bătuți în argint/
și trădare/ și-apoi încă să mai merg mai departe spre/ moartea
mea fără de moarte / spre moartea mea FĂRĂ DE
MOARTE”).

Volumul *Fratele Fiului* se sprijină în totalitate pe metonimie. Spectacolul trădării generalizate (vizibil nu doar în „mitul personal”, ci chiar în toate datele realității imediate) acutizează sentimentul neaderenței, melancolia fără leac a poetului. Discursul se desfășoară acum pe firul unei hermeneutici, al cărei țel este focalizarea *prototipului trădării* (vânzarea lui Iuda), devenit motiv central și asumat de eul liric. Suferința transcende sinele, cel ce caută începuturile delațiunii se simte solidar, deopotrivă, cu cel dintâi sacrificat („mielul”: „IATĂ / viața mielului și sângele pe mâini”), dar și cu toți nedreptățiții. Cu alte cuvinte, într-o succesiune logică a trăirii lirice, dar și a textului, el este *Fratele Fiului*.

Plasată în centrul universului poetic, al cronotopului, tema trădării – puțin frecventată, în genere, fapt ce conferă, prin el însuși, o incontestabilă originalitate poeziei lui Iosif Caraiman – este identificată în cele mai diverse întruchipări, contaminând întreaga ambianță și difuzând în text numeroase serii metonimice („Fiul tatălui”; „tatăl fiul fratele”; „...blând s-a auzit voce,/ tu ești tatăl tu ești fiul tu ești fratele”; „el-tu-eul. Pilat”; „fratele frate”; „frații fiii lor uciși” etc.).

Concomitent, se produce o dilatarea a eului, dispus, pe de o parte, să înglobeze ca atare aceste semne și semnale, iar, pe de altă parte, să resemantizeze, dintr-un asemenea unghi, oricare alt referent. Iată un frumos poem, intitulat *Fratele Fiului*, poem ivit din această dispoziție lirică: „ȘI A FOST CINA CEA DE TAINĂ ȘI-AM FOST VÂNDUT ȘI/ fărădemultă dreptate/ m-au judecat/ cununa de spini ardea sângele greu mă durea/ spălarea pe mâini/ Tată nu îndepărta paharul acesta de la mine – mă rugam -/ rogu-Te-ntărește-mă întru chemare mult greu/ greu-i și nimeni nu mi-l ia și/

răstignit de pe ea crucea mă coboară-n/ pământ/ singură va rămâne singur voi rămâne/ cu toate sufletele celui/ batjocorit./ Doamne Dumnezeule mă fac tot mai altcineva dar/ de ce (cântă cocoșii a treia oară) dar de ce m-ai Doamne-n Tine/ părăsit dar DE CE M-AI DOAMNE-N TINE PĂRĂSIT?!”

Ciclul figurilor semantice, devenite figuri de compoziție, este încheiat de *comparație*, care, din câte s-ar părea, intuiește și transcrie terifianta similitudine dintre identitate și alteritate, altfel spus, dintre cel care imaginează (contemplă, evocă) drama și eroii acesteia. Dispersia încă restrânsă a tropului (în raport cu *metafora* și, mai ales, cu metonimia), pe de o parte, și, concomitent, potențialul ei artistic în contextul dat ar putea indica, eventual, cel puțin unul dintre traseele pe care se va angaja în viitor poezia – gravă și originală – a lui Iosif Caraiman.

Reflex, 10-11-12/2003

Considerat poet al boemei postmoderniste, Iosif Caraiman (*Omul și pruncul*, 1996; *Frunză verde de istorie*, 1996; *Nașterea, surâsul*, 1998; *Laic și risipitor*, 1999; *Fratele Fiului*, 2003 și, în fine, *Clopotnița dintre ceasuri*, 2005) reușește, de la un volum la altul, să dobândească o identitate tot mai clar delimitată, într-un ansamblu, de altfel, compact. Afirmția este confirmată, pe de o parte, de insolitul formulei lingvistice adoptate de poet, pe de alta, de faptul că, deși se descifrează dificil, formula rezistă, totuși, la proba lecturii. Despre ce este vorba?

În ciuda caracterului oarecum eterogen al surselor de inspirație (majoritatea comune generației din care face parte), încă de la primele plachete, poetul părea că preferă o temă mai puțin frecventată de congenerii săi : tema rurală. În *Fratele Fiului* și, mai ales, în *Clopotnița dintre ceasuri*, arealul copilăriei, localitatea natală, așezare din Munții Banatului, revine cu obstinație și din ce în ce mai pregnant. Situarea, dar și pecetea istorică, pe care aceste meleaguri o poartă, începând cu anii '50, sunt puse în relief de autor, în recentul volum (publicat la Timișoara, Editura Eubeea), prin concentrarea textelor în două secțiuni : *Poemele de pe Vale* și *Poeme din Munții Banatului*. Succesiunea și titlurile secvențelor nu sunt aleatorii. Dacă, în prima parte, este montat *fundalul* (satul, oamenii, deprinderile lor), un fundal puternic marcat de frisonul permanentei primejdii, al unei perpetue îngrijorări, în următoarea secțiune, este explicitată *sursa* respectivelor temeri. Textele sunt însoțite de un moto: "Luptătorilor din Munții Banatului...In memoriam". Cine sunt acești luptători ? Iosif Caraiman îi numește și, printre ei, aflăm numele tatălui – Ion Caraiman : „ei așteptau bunavestire lângă pistoalele-

mitralieră”. Așa se face că peste « Vale » plutește un abur misterios : e o lume închisă, încremenită într-o veche și adâncă tristețe. Eroul liric însuși e copleșit de o melancolie funciară, de sentimentul straniu că, deși se află în spațiul sigur al rădăcinilor sale (familia, casa, mediul cunoscut, măruntele ocupații cotidiene, obiceiurile), amenințări difuze, venite dinspre munte, din adâncurile pădurii, din aer, îi pândesc ființa : „, ai adormit cu brânza și coleșuța în mână da’/ a o vreme plângeai în somn și strâgai/ ata, tata, dragu’ maichii/ coală-ce, oile s-au dus, hai la ciucior să-ți speli/ chii, da, da, mânci și după aia/ ă nu ce mai prind că te joci și plângi.../ e-o mai fi și cu copilu ăsta’ șoptit mai/ icea maica solomia/ ușnind” (*Maica Solomia* 2). Cât despre aceste spaime, autorul nu le numește, nu vorbește limpede despre ele, le sugerează doar. Termeni ca *umbră, foșnet, șoaptă, oftat, suspin, vânt, pală, ecou* apar, adesea, asemenea unor avertismente nedefinite, iar munții și pădurile din jur trimit o boare rece, încărcată cu taine și *frică* (lexem, de altfel, frecvent) : „vântul, umbrele în strungă,/ uminișu-mpădurit, de frunze/ necat de tot izvorul./ n copil copilăria-mi/ ântă-n frică rătăcit” (*Noi coborâm urmele urcă*). Aceeași valoare sugestiv-evocatoare îl au și onomatopeele sau aliterațiile care însoțesc, uneori, discursul : „Iu-hu-hu-hu-huu...., a dat un chiot peste vale ; uvvv...vuuu...- / ui încă-și mai vorbește/ vântul/ trântind/ porțile istoriei – uvvv... iudă/ vuuu....uvvv....iudă iudă iudă...”.

Este vorba despre grupul de răzvrățiți, compus și din oameni ai locului și aciuat în Munții Banatului, decimat, apoi, cum se știe, după lungi hărțuiri și confruntări. Pe acest ecran dramatic, trăit direct de autor, pe atunci copil, se conturează două *motive*, reluate obsedant : *trădarea* și *uitarea*. Săvârșirea trădării, sacrificiul, existența perpetuă a unei victime fac parte din însăși existența lumii, iar modelul este biblic : „Ninge. Ninge-a dușmănie neguri/ șuierea prin munți/ de pe crucea din

avlie/ prin noi Iisus trece desculț./ ding-ding-uri lin se cern în turlă/ ding...dumineca în noi – vjjj.../ jjj.../ în vârtejuri vântul urlă/ mătânii fac pe dealuri prunii goi...” (*Urcarea-n altă moarte*). Ca și trădarea, încercarea *de a uita* aparține aceluiași prototip : «Coboară morții din Munții Banatului/ pe cărări/ urcă viețile împușcate-n pădurea verde/ cântăm un cântec lung despre uitare despre/ focul ce se stinge-n poieni poate/ poate/ îndepărtezi Doamne noaptea asta de la noi » (*Mult mă rog ochilor mei*).

În ciuda acestui «realism» geografico-istoric și lingvistic, Iosif Caraiman nu poate fi considerat un poet al spațiului și, cu atât mai puțin, al mentalității sătești. Lumea pe care-o evocă, precum și elementele concrete ce-o constituie aparțin, e drept, unei anume zone rustice, imediat recognoscibile. Concomitent, avem a face cu evenimente întâmplare cu adevărat, cu figuri din familie ori din preajmă, cu personaje existente, cu numele lor. Sunt, deopotrivă, reținute toponime specifice, peisajul, atmosfera : „Ceru-nserat. Țipă/ huhurezul înspre steaua cea mare (semn/ că vremea se schimbă) prin străcătoare/ din caș/ pic-pic, zerul în/ gând flămând de măt floran...” (*Maica Solomia 2*). Mai mult încă, fie că este vorba de evocare și auzim vocea “naratorului” (eroul liric), fie că se redau frânturi de discurs direct (“țucă-l maica să-l țuce ge vrednic, să vege c-ai crescut,/ o măi șcii, du-ce păsărizului, cum ce suiai în car/ și luvai cât’/ duleț’ puceai tu țâne în brață...” (*Dumineca*), autorul apelează la limbajul locului (la dialect), reproducându-i aidoma lexicul și fonetismele.

Dar acest cronotop are un rol special: el există, în poezia lui Iosif Caraiman, *în paralel* cu ceea ce este și reprezintă, ca lume reală, el se impune ca un meta-peisaj, ca *univers poetic*. Nimic din tendința de a descrie, de a devăluși pitorescul etnografic, frumusețea sau « specificul » aceluși colț de lume, nimic din aerul nostalgic și regretul dezrădăcinatului, așa cum se întâmplă, de cele mai multe ori, în lirica de acest tip, nu se

poate decela în structurile și în intențiile textului. Dimpotrivă, cu cât demersul pare mai precis, mai identificabil, în datele sale, cu atât impresia pe care o produce e mai departe de realitatea palpabilă, deoarece toate elementele ce țin de contingent sunt opacizate de chiar funcția pe care o îndeplinesc în text (inclusiv graiul, în concretețea lui, de asemenea opacă). Ele nu mai reprezintă expresia unui referent, ce poate fi « povestit », sau descris, sau explicat, ci tind să alcătuiască un limbaj suficient sieși. Ele nu au, altfel spus, funcție « referențială », ci una strict *estetică*. Universul « Văii » reprezintă echivalentul, transpus în text, al acelei stări de spirit, pe care experiența din copilărie a imprimat-o, este un tablou translat în trăire lirică.

Mutarea faptelor de decor sau de etnografie, din registrul referențial-denominativ, în cel autoreferențial-poetic, se face prin câteva *strategii retorice* : mai întâi, alternarea discursului liric cu unul narativ: poemele în proză sunt întrerupte de fragmente versificate (*Toarcerea, Povestirile, Moș Achim, Întâmplarea, Căzănelul, Noaptea toamnei* etc.).

Apoi, în derularea lirică apar, pe neașteptate, ecouri de dialog, ceea ce face ca enunțul, construit după tipicul prozodiei, să aibă, în fapt, uneori, o structură expozitivă, cu personaje și fabulă : „Unii/ aveau cărți în mânuri/ alții păseau pe nori toți/ încruntați ge parcă/ ne sfăgeau// Erau și muieri pe patul ge moarce/ și o nevestă cinăra era/ țânea un copil în brață i-am făcut,/ vine goanga, vine goanga...’/ și l-am găzultat subsiori Doamne/ ce mai râgea el ce mai râgea mama lui tristă/ și/ toace icoanele acelea/. Nu ești tu al meu că ți-aș trage o bătaie să mă țâni mince toată viața! O aici, în bisărică, ți-ai găsât vreme să ce râzi, ha ?!’// dar eu al nimănuî toată viața !/ de un mormânt mi-a fost dor/ și bucurându-mă-n lume am răs tot mai puțin” (*Pițărâi și icoane*).

În fine, se poate consemna, tot ca o componentă a unei retorici postmoderniste, doritoare să ambiguizeze discursul,

plasarea, la intervale, în genere bine alese, a unor enunțuri supraîncărcate liric, în raport cu contextul: „*Strigă în dodii huhurezul pe fața ceiușului/ susurul cocii furișat prin pădure.// copil învăluit în luminarea focului/ căldarea cu lapte aburind lângă vatră.// amar miros șoaptă uscată/ ferigă mi-ești așternut.// cu umbra maicii flăcările/ negre/ hore joacă pe șindrila neagră.// 'O nu vrei să mânci câta străgheată? Îu, c-ai adormit, țucă-ce maica !'// ... din când în când câte-un lătrat/...// vântu-n pădure pădurea-n oftat*” (*Maica Solomia I*).

Original, universul tematic și stilistic al textelor lui Iosif Caraiman impune un autor ce și-a găsit un loc bine definit în poezia acestor ani.

Reflex, 1-6/2006

Ceea ce mi se pare îmbucurător și demn de reținut la lectura versurilor Andreei Duda (*Un dar de suflet*, Craiova, Editura „Decebal”, 2005, debut) este mărturia *precoce*, dată fiind vârsta autoarei, a *conștiinței artistice*. Convingerea, dar și sentimentul că poezia există dincolo de aparența ei scrisă (de *formă*, să zicem), ca o *matriță* încastrată în destinul autorului, plasează discursul liric într-o perspectivă promițătoare. De altfel, poemele, în majoritatea lor scurte, fără titlu, texte fulgurante, ce traversează percepția, proaspătă (avidă, mai întâi, de cunoaștere și, abia apoi, de experiențe sensitive), arată înclinația spre *înțelegerea* rațională a lumii, asociată, în subsidiar, *cunoașterii* sensibile : “Și glasul meu tovarășul fidel al pietrelor/ Reține șuvoaie strălucinde de idei/ Curgând alene în Zadar”.

Efectul imediat, în plan lexical și stilistic, al acestei preferințe pentru ceea ce autoarea numește „contemplare de idei” se regăsește în numărul mare al termenilor abstracți și în sintaxa dominată de structuri genitive: „Sunt aici în colțul propriei apatii/ Nu m-am retras./ Încerc să defăimez simbolul/ Ca să-mi adaptez eliberarea/ După schița neîncetării evolutive/ Care mă va exila/ Cu vina de prădător sentimental/ În adorația părinților”. Eroul liric însuși își dobândește conturul, așa cum se poate lesne observa, prin apelul la mecanismele, la dinamica ideii.

Apartenența liricii Andreei Duda la generația încă foarte tânără (la generația 2000), în devenire, este evidentă, atât prin aspirațiile ei estetice, cât și prin inevitabilele (și fermecătoare, încă) inconstanțe. „Declar o spărtură/ în blue-jeanșii tradiționali”, afirmă autoarea, într-una din primele piese ale volumului. Modelele, nu neapărat cele mai șocante, recuperate din atmosfera post-modernistă, conferă discursului o alură

abstractă, acordată, programatic, la o retorică a entropiei, sinuoasă ori sacadată. Temele, încifrate într-un fel specific, sunt, și ele, ale aceluiași moment: decelăm, astfel, sentimentul înstrăinării de realitate, o realitate, care, de altfel, nu este întotdeauna acceptabilă, clamarea unor stări difuze, evocarea unor idealuri, rămase undeva în straturile întunecate ale conștiinței, sau căutarea armoniei pierdute. Contemplarea e împinsă dinspre exterior („Reprim la infinit originalul peisaj”), acolo unde viața mustește euforică („să-mi resemnez euforia prin temere și vină”), spre zonele aride ale rațiunii, unde poeta nădăjduiește să găsească „armonia velină a deșertului”. Este un motiv generos, pe care Andreea Duda îl descoperă aproape inevitabil, dată fiind aplecarea ei spre conceptual.

Contactul, curajos pentru un autor așa de tânăr, cu acest areal, face ca mai ales poeziile din prima parte a volumului să acuze un gen de lentoare („Vorbind tăcerea dobândesc sclipiri/ În noaptea mea/ Ce caută absenta luminare/ Și glasul meu tovarășul fidel al pietrelor/ Reține șuvoaie strălucinde/ de idei/ Curgând alene în Zadar”), ce se risipește, treptat, și chiar dispare cu totul din textele celei de a doua părți a plachetei. Observăm aici o deschidere și o „înflorire”: „Sunt femeia aplecată/ Peste fereastră/ lăudând înflorirea/ dinaintea împlinirii”, spune, frumos, poeta. Orizontul devine mai larg și eul liric, ce părea resemnat, descoperă „drumuri” și „răscruci”, care încarcă realitatea cu sensuri noi: „îmi vine dor de Dumnezeu”.

Interesant mi se pare, apoi, modul în care autoarea reușește să surprindă în obiectiv efortul de a se smulge din logica prestabilită a exprimării figurate. Cu alte cuvinte, strădania de a distruge eșafodajul (tradițional, să spunem) al figurii poetice și de a oferi, în loc, o construcție mozaică, compusă din notații dispartate. Așa se face că versul pendulează, adesea, de la alcătuirii de tipul: „Viața ta e la fel./ Precum patul de stâncă tăioasă/ perna de mărăcini/ și plapoma

de gânduri cenușii/ Înspre scopul final,/ Abandonul”, unde expunerea e cursivă, la altele, cum ar fi: „ne-am aflat mereu/ în capătul podului/ îngust/ spre înțelepciune.// Nu am putut lăsa/ bagajele de căutare ale umanității – estetica/ munților prăbușiți/ în văile destinului// pentru ca urcarea să își pretindă/ învingători”.

În cele mai reușite texte, această formulă eliptică este, cu adevărat, expresivă, anunțând un poet nu doar dotat cu sensibilitate, ci și capabil să focalizeze, în derularea amalgamată a discursului, punctul de plecare al inspirației: „Luceafărul de dimineață/ Fascinat/ de aripile seducătoare/ ale păsărilor/ în diafan”.

Un dar de suflet este volumul unui autor în formare, aflat, s-ar zice, într-o direcție bună. Constant în capacitatea de a se scruta critic, de a-și tatona șansele și de a se relansa, textul Andreei Duda confirmă încrederea acordată de către editor.

Orient latin, 1/2006

În cazul poeziei lui Ticu Leontescu, autor a două volume de versuri (*Răstignită iubirea*, 2004 și *Plâns transfigurat*, 2005)*, se petrece un fenomen interesant, care ar putea fi un util subiect de meditație pentru comentatorii textului literar. Referindu-mă, acum, doar la *Plâns transfigurat* (Timișoara, Editura Marineasa, 2005), observ discrepanța, realizată cu abilitate, între ceea ce pare a fi și, în cele din urmă, chiar *este* tema volumului, pe de o parte, și strategiile lui stilistice, pe de alta. Ticu Leontescu vorbește în versurile sale despre Dumnezeu, despre prezența ori absența Lui din viața noastră, despre iubirea pe care El ne-o inspiră și pe care autorul ne îndeamnă s-o adoptăm ca stil propriu de existență, despre răscumpărarea hristică. Or, „numinosul” (sacru) impune celui în prezența căruia se manifestă o emoție, deopotrivă, temătoare și solemnă. Iată ce spune, în acest sens, un important teolog din veacul trecut: „Cel mai eficient mijloc de reprezentare a numinosului este, în aproape toate artele, sublimul” (Rudolf Otto, *Sacru*). Afirmția a fost, cum se știe, de altfel, contrazisă de curente artistice din a doua jumătate a secolului al XX-lea, gata să accepte cele mai agresive forme de prozaizare a viziunii și limbajului artelor, chiar și în enunțurile cu tematică religioasă. Și, dacă e să ne referim doar la poezia românească, în textele unui poet profund religios, precum Tudor Arghezi, nu vom găsi, chiar întotdeauna, acel „tremendum”, acea cutremurare de spaimă și intimidare, despre care vorbea Rudolf Otto. Arghezi cutează să i se adreseze direct și simplu lui Dumnezeu: „Seara stau cu Dumnezeu/ De vorbă în pridvorul meu” (*Denie*). Ceva asemănător, strict tipologic, procedural vorbind, se întâmplă în discursul poetic al lui Ticu Leontescu.

Volumul cuprinde cinci părți: un poem, intitulat *Urâtă-i lumea*, ce are rol de introducere; apoi, o secțiune de opt piese cu motiv unic: degradarea ambianței, năpădirea umanității de propriile-i deșeuri și bălării (*Invazia bălărilor*, cu *Istoria invaziilor*, *Noua invazie*, *Misiune profetică în bălării* etc.); a treia secțiune, *Plâns transfigurat*, având ca temă răscumpărarea prin iubire și metanoia, și, în fine, *Crăciunul în Haiku*, variațiuni pe tema Nașterii: *Profețiile*, *Gavril*, *Fecioara*, *Maria*, *Iosif*, *Dilema lui Iosif*, *Recensământul*, *Betleemul* etc. Poezia *Plâns transfigurat*, un text conclusiv, încheie placheta, conducând cititorul, pe „un traseu piramidal” (v. Eugen Dorcescu, coperta a patra), de la consemnarea, în contingent, a răului, până la eliberarea de el, prin purificare și „transfigurare”.

Autorul abordează realitatea din perspectiva omului religios, lectura *Bibliei* constituind fundalul discursului (nu doar prin invocarea permanentă a numelui divin - *Doamne* –, ci și prin recurența motivelor, a personajelor ori a citatelor scripturistice). Totuși, poezia se abate de la tiparul oarecum tradițional al textelor de acest tip. Întâi, chiar prin aria tematică, vizibil dominată de contingent, de social. Pentru Ticu Leontescu, lumea este sufocată de propria-i urâciune. Observator exigent, cu privirea lucidă, lipsită de iluzii, poetul reține partea disforică și conchide că *urâtul* se manifestă în tot ce face omul, el reprezintă un fel specific al vieții insului de azi (să se vadă, în special, ciclul *Invazia bălărilor*): „Urât le facem toate:/ urât dormim,/ urât visăm,/ urât gândim,/ urât mâncăm,/ urât venim,/ urât plecăm,/ și-acest urât/ ne stă în gât”. Soluția nu se află în individ, incapabil, singur, să schimbe ceva, ci în forța lui Dumnezeu, în acceptarea Lui alături de noi (“Urâtă-i, Doamne,/lumea fără Tine”). *O imensă groapă de gunoi*, invadată de *bălării*, realitatea nu mai are nimic comun cu tărâmul paradiziac, creat cândva: „Simt cum ne invadează,/ simt cum ne inundă,/ ca un puhoi-/ bălăriile/

suculente/ cărnose/ gigante -/ adevărate păduri...”. Chiar și cei ce o populează, oamenii, obișnuiți cu răul și insensibili la această invazie imundă, par niște perfecți “bălărieri”: „Vai, Doamne,/ nimeni nu pare s-audă,/ nimeni nu vrea să citească./ Dimpotrivă,/toți par să se obișnuiască...”.

Singurul care s-ar zice că deține o situație privilegiată este, în viziunea lui Ticu Leontescu, „poetul, visător, pururi hoinar,/ fără bani, dar plin de har”. Caricaturizat de semenii, el are o „misiune”, un dar: avertizează, „tunând în glas” și „fulgerând din condei”, asemenea profeților biblici, că umanitatea e în pericol.

Consemnarea directă, realistă, a tarelor de care suferă societatea, concentrarea asupra aspectelor disforice și sentimentul inadecvării îl plasează pe Ticu Leontescu printre poeții generațiilor actuale. La fel modalitatea de expresie. Autorul nu poetizează, el nu adoptă maniera lirică, ci, dimpotrivă, limbajul său e cel al vorbirii curente, simplu, fără figurație.

Cum principala sursă generatoare a discursului pare să fie nevoia de *comunicare* („Tăcerea, Doamne,/ mă toarnă-n bronz,/ mă-nmărmurește./ Mă îngheață,/ mă amorțește,/ mă-ntunecă. /Mă ucide. // Când comunic, însă/ totul se schimbă”), cele mai multe texte se întemeiază pe *dialog*. Dialogul cu divinitatea, ce se desfășoară neprotocolar, ca între prieteni, în stil arghezian („Doamne /.../ Hai să vorbim / despre noi/ și despre ceea ce știm -/ despre mine,/ despre Tine / bând vin,/ mâncând pâine”), ori, la fel de firesc, dialogul cu semeneii („curg spre oameni,/ pe alei./ Încep să simt,/ să trăiesc,/ să fiu unul dintre ei”).

Nu lipsește nici gustul pentru jocul de cuvinte, pentru glisarea termenilor dintr-un context în altul (biblic – social), cu efecte sugestive în plan semantic: „Gog a născut pe/ Ma-Gog./ Magog a născut pe/ De-Ma-Gog// Demagog este tatăl/ demagogilor”. Sunt de reținut nu doar aceste

„pseudogenealogii” ad-hoc (legătura textuală Gog - demagog), ci și ecoul în actualitate, pe care asemenea asocieri, aparent ludice, îl produc.

În aceste circumstanțe, nu pare surprinzător că Ticu Leontescu consemnează un fapt mai puțin obișnuit în scrierile care vorbesc despre Ființa divină, anume acela că „Preasfântul – râde”, că râsul e o modalitate de mustrare (de altfel, dimensiunea „pedagogică” a râsului lui Iahve este cunoscută, cf. Teodor Baconsky, *Râsul patriarhilor*), ori, dimpotrivă, o formă de manifestare a apropierei lui Dumnezeu (*Râs divin*), după cum plânsul, o punte spre *transfigurare*.

Balansul *râs* (cu toate conotațiile lui textuale) – *plâns* (interior, transfigurator) generează conflictul liric al acestui volum singular, original, în peisajul literaturii de inspirație religioasă.

*Între timp, autorul a mai publicat *Iașii în haiku*, Editura Marineasa, Timișoara, 2007.

X X X

La polul opus, cu un text filtrat de o insistentă cercetare a zonelor culturale și de respingerea, cvasitotală, a comunului, a naturalului (a biologicului), se situează poezia lui Remus Valeriu Giorgioni. Autor cu asiduu și suficient de îndelungat exercițiu literar (a debutat editorial în 1991), R. V. Giorgioni a publicat un număr de volume (inclusiv de proză), ce-i asigură un loc, din ce în ce mai bine conturat, în climatul literaturii din această zonă. Placheta *Pe aleea cu incunabule* (Timișoara, Editura Marineasa, 2005) cuprinde, în selecția autorului, texte din anterioarele șase volume: *Din rostirile pelerinului* (1992); *Pelerinul. Alte rostiri* (1993); *Norul de martori* (1996);

Mașina Meloterap (2002); *Un suflet ectopic* (2003); *Crucișătorul Poema* (2005). Selecția, aleatorie, cum spune autorul, are, totuși, o direcție, deoarece, potrivit tehnicii *șurubarului* (pe care poetul și-o însușește, v. p. 8), poemele au fost "recompuse,, și „reconstruite”, astfel că, în această formă, oarecum nouă („revizuită și adăugită”), versurile marchează un prag, un moment de stabilitate stilistică în creația sa. Conform propriei mărturii, R. V. Giorgioni se înscrie în categoria poezilor ce prețuiesc migăleala pe text („meșterește șurubărește deconstruiește/ fără șurubelniță/ doar cu o vârtelniță/ în formă de călimară// de când îl știu le montează le/ demontează/ și le montează iar/ printre nori și stele-n hambar/ bietul/șurubar”) și, ca urmare, dând curs unui imbold lăuntric, a încercat să-și desăvârșească performanța. Pe de altă parte, se pare că și-a însușit unele dintre observațiile comentatorilor (consemnate, de altfel, cu acribie la sfârșitul cărții) și, rămânând în perimetrul, precis delimitat, al propriei poetici, a renunțat la ceea ce s-a considerat a fi în exces ori străin (mimat) în versurile sale.

Lirica lui Remus Valeriu Giorgioni este, înainte de toate (și dincolo de orice influență literară *profană*: s-a vorbit insistent despre Nichita Stănescu), total dependentă de propensiunea spre absolutul divin. Dar textele relevă nu atât *atitudinea*, cât *formația* creștină a autorului. Ca urmare, lectura poeziilor pierde din profunzime dacă cititorul nu cunoaște *Scripturile*. Aceasta, fiindcă, pe de o parte, textul este infuzat de credință și trăire mistică, iar, pe de alta, datorită *tocmai* facturii livrești a inspirației, adică faptului că opțiunea poetului, situarea sa în transcendent și, firește, discursul ce derivă de aici sunt susținute de reminiscențele universului scripturistic.

Poezia lui Remus Valeriu Giorgioni este o poezie a cărții, în sens general, a *Cărții*, în particular. Ea se revendică din timpuri îndepărtate, din vremea începuturilor paginii tipărite, a

incunabilelor și mai de demult, de când datează străvechile semne ale scrisului. Este o *alee*, un *palat*, un *castel cu incunabile*, face parte din *galaxia Gutenberg*, din universul artificial, construit cu papirus *incandescent*, pergament și hârtie. Fundalul pe care se proiectează imaginarul poetic este întotdeauna livresc (*Cartea, ființa lingvistică*, lume creată de mintea umană, biblioteca, *labirintul de litere*, *grădina lui akademos*). În acest univers concret-abstract, poetul (în sens generic) trece „fluierând”, purtând, pe spinarea asinului său, „un pergament/uriaș cât o aripă de orăș”. Pentru el, „planeta e plină de semne/ideograme și cercuri/trasate cu apă de funingine/de îngeri logofeți”. Ceea ce rămâne, ceea ce lasă stihuitorul „în urma retragerii sale”, este o „epură de aur pe cer/și un pumn de cuvinte fierbinți/ într-o urnă”. Se înțelege că, în viziunea lui Remus Valeriu Giorgioni, produsul artistic e o configurație de simboluri grafice (semne, cercuri, ideograme). Ele reprezintă *Realul* (v. poemul *transcendere, umbra*), asemenea, poate, limbajului sacru, *după modelul arătat pe munte* (prin transfigurare). În acest *Real*, *deasupra orașului pământesc*, se întrezărește, permanent, *ierusalimul ceresc*.

Reprezentant incontestabil al esteticii postmoderniste, Remus Valeriu Giorgini adoptă tipul de scriitură specific, cu punerea în paranteză a normelor limbajului standard și cu preocuparea, statornică, față de expunerea propriei poetici. Nu-i este străină nici scotocirea în profunzimile alcătuirii sale biologice, unde descoperă existența, paralelă, a unei lumi viscerele, pereche: „mai este o lume: lamela microscopului/ viermuind/.../ mai este o lume/ în infra și ultraimperii/ (colcăie în mine când mă expun/ la roentgen și ecograf)”. Dar poetul creștin nu rămâne între gratiile cuștii toracice (v. *flutter atrial*), el își neagă alcătuirea exclusiv de lut (*flutter atrial – variantă* –) și caută sufletul nevăzut, ectopic. Iată câteva foarte frumoase versuri pe această temă: „la ultimul control medical

i-au/ descoperit un rinichi ectopic/ și o ceață fierbinte de litere/ între meninge și diafragmă /nor greu// foșgăiau prin țesuturi și interstiții/ prin citoplasmă și prin mucoase/ precum gândacii/ broaștele/și căpușele //dar sufletul nicăieri /nicăieri” (*un suflet ectopic*).

Dacă nu se cantonează în universuri materiale, în cotidianul imediat, dacă, fără să omită organicul (instinctualul), trece, totuși, dincolo de el, atunci, unde găsește Remus Valeriu Giorgioni sursa tematică a discursului său liric? În transcendență, spuneam, în lumile transcendente, pe care experiența cărților i le oferă: „într-o bună dimineată/mă voi trezi fecior de împărat/îmbrăcat în purpură și brocarte// caleașca de pergament/cu coviltir de papirus/ va trage la scară// să mă ducă acasă/ în palatul de incunabule”... (*zoe aionion – palatul de incunabule* –). Aici poetul se întâlnește cu întâmplări și personaje, simboluri, citate ori simple fragmente și sintagme ale *Bibliei*. Acestea îi populează versurile, circumscriu aria *realității* sale de referință. Uneori, sunt folosiți termeni grecești (mai ales în titluri: *zoe aionion*; *kyrie eleison* etc.), cu funcția de a crea atmosferă, știut fiind ce importanță a avut greaca în arealul constituirii creștinismului.

Universul *Cărții* sacre se reflectă prin câteva momente esențiale din *Vechiul Testament*, spre exemplu din *Cartea Regilor*. Cităm poemul *kyrie eleison*, de la pagina 14: „s-a produs un uragan un /taifun: /El nu era în taifunul acela// s-a iscat un incendiu pustiitor/ și o minge de foc pe cer:/ El nu era în focul acela// s-a produs o mișcare tectonică/ un vulcan un tsunami:/ nici aici nu era//...din colivia înaltă și fragedă/ a cerului răzbātu/ un susur subțire ca de porumbel:/ era El”. Recunoaștem, desigur, pasajul ce se referă la modul în care Dumnezeu i se arată profetului Ilie pe muntele Horeb. Ori prin unele din *Noul Testament*, ca acest cenotaf: „mormântul e gol/ crucifixul e gol/ cerul e plin de slavă” (*zoe aionion*).

Nu lipsesc nici subtilele trimiteri la viața socială, trecute prin mereu actualele pilde ale *Scripturilor* (v. *purificarea templului – II -*).

Carte a sufletului și a minții, *Pe aleea cu incunabule* pledează, cu argumente poetice convingătoare, împotriva ideii (poate excesiv clamate de către unii) că, astăzi, în lumea modernă, ce fetișizează instinctele și crede în puterea fatală (ascunsă adânc în gene) a pornirilor obscure, a condiționării noastre strict terestre, nu mai este loc pentru spirit. Pledează, deci, implicit, în favoarea valorilor transcendenței, perene și, în fond, la fel de active ca întotdeauna.

Reflex, 7-9/2006

MAESTRUL ȘI MAESTRII

În 2002 apărea, la Editura Mirton, o carte a medicului ortoped, profesor dr. Dan V. Poenaru: *Profesiunea mea în și dincolo de cuvinte*. Din păcate, atunci, nu am văzut volumul; l-am citit, cu încântare, de-abia în vara aceasta.

Cunoscut ca excelent profesionist, ca un chirurg de marcă și semnatar a numeroase lucrări de specialitate, autorul mi s-a relevat acum în postura de cercetător al istoriei medicinei timișorene (am descoperit că, în anul 2000, publicase, la Editura „Orizonturi Universitare”, *Istoria ortopediei din Banat*), fapt destul de neobișnuit pentru un specialist de asemenea anvergură, cu responsabilități și preocupări legate foarte strâns de pragmatica disciplinei.

Ce anume îl determină pe profesor, pe asiduul clinician, să se întoarcă și spre trecutul domeniului în care lucrează, domeniu pe care, prin experiență îndelungată, l-a promovat și l-a perfecționat?

Răspunsul îl aflăm, pe de o parte, într-un preambul, semnat de Marcel Tolcea, pe de alta, în ceea ce spune profesorul însuși, concis, dar foarte limpede, în cele 96 de pagini ale cărții.

Introducerea lui Marcel Tolcea, intitulată ***Ortoetica venerării înaintașilor sau despre dreapta prețuire a măștrilor*** (sublinierea ne aparține), pune în evidență, prin dublul joc de cuvinte – semantic și retoric (*orto* de la grecescul *orthos*, „drept”) – , gestul, nu doar firesc și inteligent, în perspectiva diacroniei, ci și profund moral al lui Dan V. Poenaru. Este ceea ce „un vechi adagiul buddist” afirma: „Oricât de bun, oricât de viteaz și de îndemânatic ești, nu vei fi niciodată recunoscut de nimeni dacă maestrul tău nu este un maestru respectat și venerat” (M. Tolcea, p. 5).

Înțelegem, încă de la început, date fiind formatul volumului, structura sa compozițională, fragmentată în formulări scurte și percutante, cât și tonul discursului, nu o dată încălzit de sentimentele autorului, că avem a face cu un *eseu*. Un eseu despre rădăcinile ortopediei în Timișoara, despre importanța socială a acestei ramuri de medicină, despre cei care au întemeiat-o și au slujit-o.

Intenția lucrării este, așadar, în primul rând, aceea de a aduce în actualitate personalitățile medicinei bănățene, *maestrii*, care le-au modelat autorului și celor din generația sa destinul de slujitori ai lui Hypocrate. De ce tocmai Hypocrate? Pentru că, notează profesorul Poenaru, acesta este „părintele principiilor de etică profesională” și în *Jurământul* său se concentrează reperele fundamentale ale conduitei doctorului, începând cu făgăduiala de a-și „practica arta/.../în puritate și sfințenie”.

Pornind de aici, demersul se desfășoară pe opt capitole: *Ortopedia și traumatologia în secolul XXI; Patologia osteoarticulară în decada 2000-2010; Evoluția istorică a conceptului de etică în medicină; Profilul profesional și moral al chirurgului ortoped; Responsabilitățile chirurgului ortoped; Secretul medical; Nevoia modelelor în medicină; Continuarea unei bune tradiții*.

Introducerea, în cunoscutul stil suplu al lui Marcel Tolcea, și o scurtă *Bibliografie* completează cuprinsul.

Aparent, Dan V. Poenaru a optat pentru un traseu, aș zice, oarecum invers, răsturnat, dinspre contemporaneitate spre începuturi. El vorbește, mai întâi, despre ce înseamnă ortopedia (și traumatologia) în actualitate și în următorii ani (până în 2010) și, doar la sfârșit, despre înaintași. Această opțiune urmează, însă, logica interioară a discursului (nu pe cea diacronică), ea răspunde mesajului ce stă la temeiul lucrării. Astfel, în primele două secțiuni, aflăm ce importanță *socială* are aprofundarea științelor legate de aparatul

locomotor, dat fiind numărul mare al celor ce suferă de asemenea maladii; ni se prezintă, totodată, succint, eforturile, în plan fundamental și aplicativ, precum și programele ce vizează, inclusiv sub aspect profilactic, abordarea afecțiunilor de acest gen.

Se vorbește, apoi, despre *profilul medicului* (cel de la catedră sau chirurgul), scrutat potrivit unei viziuni precumpănitor etice, viziune care, de-a lungul secolelor, a orientat atitudinea, deontologia unor oameni de renume și pe care autorul și-o asumă.

Jurământului lui Hypocrate, *Codul* lui Hammurabi, rege al Babilonului și Caldeei, cu sute de ani înainte de era creștină; *Rugăciunea* lui Moise Maimonides, medic și filosof în Cordoba veacului al XII-lea sunt doar câteva exemple celebre, pe care autorul le invocă. Toate au condus, în cele din urmă, spre *Jurământul* de la Geneva, pe care l-a adoptat, în epoca modernă, lumea medicală mondială, ca lege de conduită.

Printre trăsăturile ce compun *portretul ideal* al medicului, Dan V. Poenaru introduce una, poate subînțeleasă, poate mai puțin comentată, înainte, extrem de importantă, însă, esențială chiar, după opinia autorului: prețuirea înaintașilor. În consecință, cu bunăvoință și sinceritate, el se oprește la câteva „nume de legendă” (M. Tolcea) ale medicinei bănățene (dar, nu doar), ale chirurgiei în special. Aceste „modele” de strădanie și devotament, începând cu Nokolaus Hoffmann, „primul chirurg ortoped timișorean” (cabinetul său se afla în Piața Sf. Gheorghe), au contribuit la întemeierea unei școli de chirurgie a oaselor la Timișoara.

Descriind „profilul profesional și moral” al operatorului de acest tip sau enumerându-i „responsabilitățile”, Dan V. Poenaru apelează la citate largi din gândirea unor mari profesori-medici români, precum Traian Oancea, Ernest Juvara, I. Hortolomei, Iuliu Hațieganu, Pius Brînzeu. O face, deoarece crede în „nevoia de modele” și în necesitatea

continuării „unei bune tradiții”. Inserarea acestor opinii mai arată, însă, orizontul foarte deschis al concepțiilor profesorului Dan V. Poenaru, situarea sa în perspectivă interdisciplinară, efortul permanent de a demonstra complexitatea, deopotrivă profesională și morală, a vocației de medic: „Noblețea acestei munci, conținutul ei moral, trebuie să facă din medic o puternică personalitate și un exemplu pentru cei din jurul său”, spunea Pius Brînzeu, citat de mai multe ori pe parcursul cărții, în una din lecțiile sale. (v. Dan V. Poenaru, p. 40).

În ciuda cantității mari de informație științifică, adesea de strictă specialitate, transmisă, însă, e drept, într-o manieră destinsă și atractivă, cartea profesorului Poenaru are, deopotrivă, meritele unui text savant și însușirile unei expuneri delective. Ea probează, chiar, caracteristici de factură narativă, desfășurându-se, pe alocuri, aidoma unei „povestiri” despre lumea în care autorul trăiește și muncește și, mai ales, despre oamenii care au creat această lume. Cu intuiție de prozator (prefațatorul remarcă simțul dialogului, capacitatea de a recompune scene etc.), profesorul Dan V. Poenaru a recurs la o întreagă *strategie* textuală, ce face din demersul său un discurs de graniță, un eseu, cum spuneam, de altfel. În intențiile acestei *strategii*, discursul *științific* (exact, legat direct de referent, apelând, ponderat, la limbajul de specialitate) se întretaie cu cel de factură *prozastică* (nativ, evocator, pigmentat emoțional). Rămânând în interiorul expunerii exacte, textul are căldura și implicarea unei *mărturisiri*. Această pendulare, cu un echilibru menținut inteligent de acuratețea limbajului, face, după opinia mea, farmecul volumului. Filonul eseistic, precum și impresia permanentă că, dincolo de date, nume, idei ori opinii, dincolo, deci, de stratul intelectual, informativ al discursului, palpita nevoia de confesiune, nevoia de comunicare interumană, sunt accentuate de *construcția* oarecum inedită a acestui text. El nu se derulează într-un continuum al scriiturii, ci pulsează, în mici

paragrafe, în segmente, potrivite fluxului sufletesc și animate de reliefurile trăirilor.

Vom găsi reușite pagini de jurnal, cu notații scurte și precise, ce reînvie climatul anilor de formare: deși aproape fugare, aceste însemnări despre cursuri ori profesori, despre organizarea, de atunci, a unor clinici timișorene (Clinicile Noi, Spitalul Bega, Spitalul C.F.R., Clinica de Ortopedie), unde studenții au luat contact, treptat, cu exigențele academice, recompun atmosfera, creionează portrete. Memoria reține detaliul: „În sala de operații (care pentru profesor era un „templu”), Academicianul opera într-o liniște deplină, extrem de metodic și pedant” – își amintește fostul discipol silueta și gestică unuia dintre maeștri: Pius Brînzeu. *Arta* evocării face ca figurile emblematice ale „maestrilor”, figuri cvasi-abstracte, în excelența lor, pentru omul de rând, să devină, în paginile cărții, personaje vii, care au însuflețit, cu activitatea și gândirea lor, sălile de altădată ale Universității ori ale clinicilor.

Profesorul Dan V. Poenaru a fost, foarte devreme, atras de chirurgie, impresionat de prestanța unor nume celebre – prof. Eugen Adam, Leonida Danicico, apoi, Constantin Caloghera, Iosif Bulbucă ori Pius Brînzeu –, ca și de „rapiditatea, acuratețea și modul spectaculos în care operau medici precum Petru Rădulescu, Vladimir Fluture, I. Athanasiu etc. Încă student, Dan V. Poenaru s-a hotărât să practice „chirurgia sau o specialitate înrudită cu chirurgia mare”.

Devenit el însuși „maestru”, profesor, chirurg, șef de clinică, Dan V. Poenaru are calitatea, rară, de a reține doar ceea ce tinerii medici de azi ar trebui să prețuiască și să urmeze. Memoria sa (ce lucru neobișnuit!) uită eventualele defecte, elimină micile ori marile comeraje, vede chipurile invocate în lumina caldă a admirației.

Aceasta se întâmplă pentru că Dan V. Poenaru are o viziune *clasică* asupra menirii medicului, asupra relației dintre *ucenic* și *maestru*.

Banat, 1/2007

„CIBERNAUTUL CĂLĂTOR”

Poet (autor, după debutul colectiv din 1986, la Editura Facla, al mai multor volume de versuri, publicate după 1990: *Îngerul ridică lespede*, 1992; *Zăpada anului unu*, 1994; *Omul de litere/viața de hârtie*, 1998; *Tratat asupra naufragiului*, 2001 și, în fine, *Pregătiri pentru marea călătorie*, 2002), deopotrivă critic literar (*La răspântia scriiturii*, 1996; *Pe aceeași arcă*, 2001), Gheorghe Mocuța este o prezență nu doar în spațiul vestic, ci și în cel al literaturii noastre contemporane în ansamblu. Cu toate că și-a tipărit cărțile aproape exclusiv la edituri din Arad, Gheorghe Mocuța a reușit să focalizeze, prin deschiderea artistică și culturală a textelor sale, prin ferma lor opțiuni pentru valorile universale, atenția specialiștilor, ca unul dintre autorii importanți ai momentului. Dar, deși critica i-a receptat cu deschidere și, în general, atent, lirica, după opinia mea, ea ar fi meritat comentarii mai ample

Aceasta, cu atât mai mult, cu cât discursul poetic al lui Gheorghe Mocuța face parte din categoria celor ce pot înșela repede pe lector. Aparenta lui transparență, ușurința depistării formulelor, impresia că ele urmează, fără complicații, tipare deja cunoscute ale registrului postmodernist, toate sunt elemente perturbatoare pentru cititorul grăbit și prins în preconcepții.

S-a vorbit despre factura reflexivă a enunțurilor, despre melancolia lor funciară, ascunsă însă cu abilitate sub platoșa ironiei și a prozaismului. Sursele de inspirație, livrești în mare parte, dezvăluie un autor bine situat în spațiul literaturii, al simbolurilor biblice, al culturii în general. Se adaugă poezia gestului mărunț, cotidian, sau poezia realului, surprins în

manifestările sale socio-politice, și, încă, de la primele plachete, ideea că lirismul este un „remediu al eredității”.

Pregătiri pentru marea călătorie pare a fi, în totalitate, rezultatul unei experiențe existențiale, ce-l împinge pe autor în „purgatoriul subconștientului”. Despre ce fel de călătorie ne vorbește Gheorghe Mocuța aflăm chiar din moto-ul cărții, un citat din *Odissea*: „Însă întâi trebuie să faci o altă călătorie și să ajungi la țărmlul lui Hades și al înfricoșătoarei Persefona”.

Volumul se desfășoară asemenea unui *jurnal*, unde poetul își notează amintirile, impresiile, gândurile, intrând în memorie „ca pe un limb pierdut în mare”, pentru a se găsi pe sine în descendența părinților și în succesiunea propriei biografii. Rememorarea, ea însăși o *călătorie*, un *act*, o *punere în act* a unor întâmplări, asemenea *actului scrierii*, se confundă, pe de o parte, cu viața, pe de alta, cu textul (cu producerea lui). Semnificațiile celor două demersuri se suprapun. Drumul de la naștere la moarte (povestea vieții) și parcursul scriiturii, din momentul declanșării („Într-o dimineață de ianuarie a noului mileniu m-am trezit mai devreme și am început să scriu”), până la înglobarea în carte, sunt identice. Ambele trec prin același filtru („căutarea noimelor”, „cercetarea sinelui”), ambele se sprijină pe străvechiul conflict dintre eu și alteritate. Poezia lui Gheorghe Mocuța este o perpetuă căutare și, mai ales, o permanentă afirmare a identității, văzută ca o „răsturnată imagine a eului” (cum afirmă autorul într-un poem mai vechi, v. *Numai eu aplecat peste margine*). La baza lumii stă chiar ciocnirea dintre identitate (eu) și alteritate: „într-o lume a alterității tu trebuie să-ți cauți propria identitate”. Este vorba, în esență, despre *creatură*, în mod fatal răzvrătită, și *Creator*: „bunului Dumnezeu care ne-a creat nu-i place decât o singură creație. celelalte sunt vane și inutile”. Dacă la nivelul ontologicului, înfruntarea este aproape întotdeauna expresia unui conflict, în spațiul textului ea se transformă într-un joc al succesivelor

asimilări: „am început să mă gândesc la mine ca la un altul”, exclamă, la un moment dat, poetul, descoperind că identitatea sa cea mai autentică este, de fapt, o alteritate în raport cu sine.

Concilierea, acceptarea celui alt și, implicit, stăpânirea propriului „duh” sunt posibile doar când „te gândești cum să-l imiți pe Dumnezeu”. Asumându-și identitatea de creator, Gheorghe Mocuța descoperă și salvarea de la dispariție, altfel spus, găsește „limbajul” prin care accede la „marea călătorie”. Și, dacă textul nu se împlinește decât o dată cu tipărirea lui (cu înțepenirea lui între pagini), moartea (așa cum s-a afirmat, de altfel) petrifică viața insului în destin. Textul înseamnă, deci, moarte pentru Gheorghe Mocuța. Așa se pare. Dar, datorită neconținutelor pendulări între poli opuși, în spiritul *paradoxului*, principiu ce domină poezia autorului, textul înseamnă, deopotrivă, viață: „să dispari în propria ta limbă în propria ta gură în propriul tău punct/ iluzia mării călătorii: să-l găsești pe Dumnezeu în timp ce/ te pregătești să abandonezi căutarea. să regăsești omul”.

Avatarurile acestei alterități (sentimentul înstrăinării de sine), care decurge din identitatea însăși, constituie materia epico-lirică a poemelor, un epic poemat și un lirism implicat, secund.

Cum s-a mai observat, volumele anterioare ale lui Gheorghe Mocuța au o structură fragmentată, tridimensională. La fel este concepută și cartea de față. Poeziile sunt ordonate în trei segmente (*Pregătiri pentru marea călătorie*; *Loc de pierzanie* și *Invitation au voyage*), ce au independența lor, imprimată, mai cu seamă, de elementele de construcție. Primul segment, un poem amplu, alcătuit din opt părți, e preponderent epic. Poetul reține frânturi din biografia familiei și din cea personală. Centrul acestui pseudojurnal este *călătoria* („strigoii călătoriilor”). Aici termenul are aproape sens propriu, dar nu lipsesc conotațiile. Spre exemplu, călătoria poate fi *suferință*. Poetul vorbește despre rătăcirile

bunicului „în primul război mondial/ mășăluind printre soldații imperiului”. Apoi, despre „un ocol al suferinței”, pe care l-a parcurs tatăl, în cel de al doilea război: „a trecut prutul apoi nistrul a văzut bordeiele mujicilor și colhozurile uniunii sovietice/ a mușcat țărâna lângă krivoirog...”. În fine călătoria – *nostalgie* din copilărie, când „se știe foarte bine cum se putea călători pe vremea lui ceaușescu/ (cu tramvaiul dorinței cu balonul lecturii cu metroul șopârlelor cu monoraidul fanteziei)”. Dar sunt „povestite” și altfel de călătorii: excursiile școlare, drumețiile adolescentului, peregrinările prin munți. Treptat, sensul termenului se abstractizează. Ochiul critic al autorului sesizează aberațiile sistemului social, politica de gulag. Radioul sau ecranul, prinse pe furiș, ori cărțile interzise îi revelează *pribegia-refugiu*, în lumea liberă, nu aceea a unor locuri precise, circumscrise geografic, ci în lumea spațiilor închise, favorabile reveriei, în universul odăii înțesate de cărți și aspirații, în arealul *hărților*, al tânjirii și al elanurilor reprimite. Mai este însă „marea călătorie”, plecarea care „începe acolo unde se termină textul”, când, iată, „vine într-o zi la tine îngerul/ și îți șoptește ceva la ureche”. Totul se schimbă pentru eroul liric. Ceea ce îl înconjoară dispare, vechile plăceri se cufundă în fum și vis, acum poetul cercetează mai adânc dincolo de aparențe. El caută *urmele, umbra*. Dar „cum să găsești urma umbrei părăsite de trup”, se întreabă „inconfortabilul” prieten, „omul muntelui”, pornit, „asemenea sufletului tebanului tiresias (*proorocul orb cu mintea limpede*)”, să afle „sufletul tatălui său dispărut”. Un frumos poem (al VII-lea din ciclu) ne mută din spațiul cvasi-concret al paginii de jurnal în cel al simbolurilor. *Prietenul*, alter-egoul poetului, *Tiresias*, cel care are privirea întoarsă înauntru, *căutarea* (călătoria inițiativă) transpun textul într-un registru aluziv, într-o altă dimensiune, în realitatea alternativă, unde se oglindesc, sublimite și, abia acum, încărcate de sens

existențial, realitățile concrete sau toposurile culturale ale călătoriei.

Poetul este conștient că același statut și aceeași metamorfoză are și *cuvântul*, mijlocul prin care sunt create universurile secunde, ficționale. Și cuvântul este „umbră și vis”, asemenea omului care-l rostește și asemenea diversității referențiale pe care o absoarbe: „atunci când căutăm Logosul/ și ne amintim în visele și plăsmuirile noastre/ de Cuvântul Lui/ care este tunet nevăzut/ și fulger care ne despică/ și ne luminează uneori cugetul/ căci abia ele iluminările sunt partea văzută/ a părții Lui nevăzute/ pe care apoi cuvintele noastre așa pieritoare/ și mincinoase cum sunt/ le pot încheia din neant/iar numele noastre sluțite sunt pecețile trufiei/ de a fi 1:1...”.

Al doilea segment, purtând moto-ul „gândul la moarte” (*Părintele Cleopa*), include poezii reduse ca dimensiune, concentrate, fiecare cu titlu propriu. Grupajul *descriptio romaniae* – o scrutare severă a atmosferei social-politice actuale românești – atestă același observator lucid. Un număr de piese, remarcabile prin realismul lor dramatic, evocă experiența de spital, „loc de pierzanie” al poetului: „levitația corpului astral în timp ce doctorul îți umblă prin trup”. Tehnica de jurnal, notația seacă, precisă, potențează tensiunea: „m-am internat ieri pe ziua de 13/ acum stau crucificat pe masa de operație”; sau: „pe 3 ianuarie la nouă și jumătate/ intrai sub bolta tomografului ca o mumie/trup pustiu pergamentos de mumie...”. Suferința fizică, spaima, ravagiile bolii sunt transpuse fie în discurs direct, de un prozaism grav, zguduitor („dinții scrâșnesc sau își mușcă limba/ pe măsură ce scalpелul taie fibrele pătrunzând în trup”, fie în stihuri aerate, ocolitoare, cum se întâmplă în poezia *trunchiul doborât al tăietorului de lemne*, traversată de o subtilă delicatețe lirică: „din punga transparentă cu lichid roșu- gălbui/ agățată pe marginea patului de fier/ urcă un tub de plastic până la cariera

de piatră/ a singurului rinichi/ ce i-a mai rămas tăietorului de lemne/ o doamnă zice el/ în timp ce luptă cu îngerul/ de ce nu lași tu toate pietrele în creierii munților/ prin acul înfipt în venă/ coboară picăturile de glucoză din cerul înstelat/ stârnind un vânt răcoros peste trunchiul doborât/ al tăietorului de lemne”. Ambiguizarea aluzivă a asociațiilor, pendularea între teluric și astral fac, din această scenă crudă (și banală) de spital, un tablou aproape mitic.

Ultima parte a volumului cuprinde trei balade în stil jucăuș, probând capacitatea autorului de a solfegia, cu rime rare și cuvinte din cele mai diverse domenii, adesea, în contrast semantico-lexical. Nume proprii străine, termeni tehnici, neologisme rare se combină, firesc, cu lexeme din fondul comun al limbii române: „cu taste dulci/ și clic subtil/ m-ascund de toți/ pătrund în stil/ computer *smart*/ ce toarce-n van/ alb *macintosh*/ american” (*balada cibernautului călător*). Poetul amator de parodii și dicțiune ironic-ludică iese, încă o dată, la iveală, punând o surdină discretă peste lamentoul textelor anterioare.

Reflex, 7-8-9/2004

„VIAȚA LUMII”

Recenta carte de versuri tipărită de Gheorghe Mocuța (*Călătorie. Exil*, Timișoara, Editura Brumar, 2007) face parte dintre acele scrieri ce înglobează, într-un număr restrâns de texte, o mare cantitate „*de ființă și neant*”, ca să-l cităm pe autorul însuși. Frisonul însingurării, preocuparea față de fragilitatea vieții nu mai sunt alimentate de surse livrești, ci de propriile drame, de neputința de a-și domina „*karma*”.

În poemele sale anterioare (excepție: *Pegătiri pentru marea călătorie*), Gheorghe Mocuța voia să deslușească secretele destinului uman, apelând la adevărurile cuprinse în simbolurile perene ale umanității, oferite de literatură și, în special, de textele biblice. Acum, fragil, nepregătit încă, încearcă să facă față unei întâmplări concrete, unui eveniment-limită, ce îi revelează, brutal, adevărul despre om: „am 52 de ani/nu mai știu ce știu/nici cine sunt/încotro s-o apuc /îmi însoțesc fiul/pe drumul calvarului...”. În acest context, redescoperă labilitatea existenței terestre și, aidoma lui Miron Costin (printre alții), în viziunea căruia insul „de fum și umbră” e pândit de „primejdii” și de „griji”, iar „viața lumii” este „lunecoasă și puțină” (*Viața lumii*), abordează străvechea temă a „deșertăciunii”.

Numai că poeziile lui Gheorghe Mocuța nu sunt doar meditații despre cât de schimbătoare poate fi soarta omului. Subiectul enunțului (și al enunțării) chiar trăiește *direct* un astfel de eveniment dramatic, este copleșit de el. Se străduiește să-i înțeleagă tâlcul, caută, cu disperare, o ancoră („mă leg de catargul iluziei”), se zbate să supraviețuiască.

Om de litere, împătimit al cărților, iubitor și cunoscător al artelor franceze, Gheorghe Mocuța se află, așadar, împreună

cu fiul său, într-o „călătorie” și, deopotrivă, într-un „exil” la Paris: „am venit la paris/ să amân moartea/ cu o zi/ o săptămână/ un an/ și notez într-un jurnal/ cam tot ce mi se întâmplă”. Drumurile sale sunt dirijate de vizitele la spital („și mă întorc la spitalul avicenne/ pe ușa salonului descopăr uimit/ ultima profeție ultima grație:/ je suis en aplasie”), ori de parcursul tratamentelor („de nouă luni nu mi-am văzut țara/ și o spun cu amărăciune: nu mi-e dor de ea/ prefer politețea cinică a funcționarilor de la imigrări/ și zâmbetul infirmierelor de la spitalul avicenne/ pe coridorul cu cele nouă paturi ale doamnei dr. delépine/ care îi învață pe pacienți cum să trăiască/ cu cancerul”). Orașul, unde îl întâmpină pretutindeni martorii tăcuți ai vocației lui de cărturar (Baudelaire, Picasso, Apollinaire, Chagal, Dufy, Enescu, Proust, Brâncuși, Eliade sau Cioran, muzeele, esplanadele, podurile, străzile cu renume etc. etc.), și-a pierdut însă mărcile excepționale de odinioară.

Forfotă, reclame, turiști superficiali sau imigranți răsculați, iată tabloul metropolei moderne: „la ora amiezii montparnassul/ e o imensă cabină telefonică/ în care toți snobii se calcă în picioare/ pe mâini pe sex pe cap și pe gură/ cum ar convorbi ei cu idealurile/ din ghidurile ilustrate/ la café de flore unde/ era fieful suprarealiștilor/ turiștii își savurează băutura/ cu gust de ființă și neant”. Contaminat de viziunea radicalizată a poetului, orașul, deopotrivă „paradis” și „infern” (v. și Cornel Ungureanu, text coperta a IV-a), își oferă peisajul contradictoriu și trist, dominat de „ghilotină” (simbol al Parisului fracturat: „în depărtări o ghilotină /despică noaptea de lumină”, notează autorul într-un text mai vechi, reluat acum). Peste locurile știute și peste numele îndrăgite, patina durerii așterne surdina: „versurile lui apollinaire nu mai au nici un ecou”, căci „șarpele galben al senei / cu solzii lui murdari plini de amintiri” duce cu el „și versurile lui mallarmé și apollinaire/ și peisajele înecate/ ale lui dufy și monet”. Poetul își ia adio de la „pont neuf”, iar „ pe podul mirabeau”, se

întâlnește cu pustiul. Sena însăși nu mai trezește glasurile vechilor artiști, ea nu mai are prestigiul poetic de altădată, rămânând doar simbolul eternei treceri (al veșnicei morți): „...acolo curge un râu o apă tulbure/ care îmi duce la vale trupul și nu se mai oprește”; sau: „ca un pescar m-aplec spre unda visătoare/ văd chipul nopții sau al morții...”.

Experiența suferinței îl învață pe călătorul exilat, „străin printre străini”, ce înseamnă umilința și renunțarea: „pe mine nu mă cheamă/ nici paleologu/ nici goma/ nici monica lovinescu/ mie prietenii îmi spun mocuzi. Impresiile, amintirile, imaginile culese din arealul artistic al Parisului sunt înlocuite cu priveliștea frustă a spectacolului social: „de două săptămâni ard periferiile parisului/ copiii imigranților magrebieni se joacă de-a kosovarii/ aprind pubele mașini antrepozite/ aruncă cu pietre în polițiști îi provoacă/ viața a devenit imposibilă aici lângă stade de france/ noaptea se aud sirenele poliției și ale pompierilor”. Parisul de fiecare zi, „albul babilon”, se revarsă în metrou, în stații, în piețe. Flashul atent al poetului surprinde, în derulări rapide, exacte și, adesea, șocante, umanitatea în mișcare, desfășurată peste tot, într-o agitație care sugerează nepăsarea instinctelor, forța vieții.

Contrastul dintre efortul lui Gheorghe Mocuța de a trăi și depăși agonia, de a-i contrapune mitologia culturii, pe de o parte, și nevoia sa de suflu vital, pe de alta, e cu adevărat puternic și susține convingător resorturile artistice ale poemelor, dincolo de dramatismul profund al subiectului.

Reflex, 1-6/2007

Cu peste zece ani în urmă, profesorul Ștefan Munteanu, autor al unui număr important de lucrări de referință (*Stil și expresivitate poetică*, 1972, Premiul “Bogdan Petriceicu Hasdeu” al Academiei Române; *Istoria limbii române literare*, 1978, 1983; *Limba română artistică*, 1981; *Introducere în stilistica operei literare*, 1995; *Studii de lingvistică și stilistică*, 1998; *Cuvânt și cultură*, 2000), publica o carte oarecum surprinzătoare – *Scrisori vieneze*. Un imbold, până atunci ascuns cu grijă, dar intuit, desigur, de cei care-i cunoșteau scrisul, îl face pe cercetătorul iubitor al afirmațiilor exacte despre știința limbajului să-și elibereze condeiul și, cu voluptate, cu bucuria trăirii neîngrădite, să-și noteze și să-și publice gândurile, pe care episodul unui lectorat la Viena i le-a prilejuit. *Scrisori vieneze*, jurnalul acestei experiențe culturale, apare, într-o primă variantă, în 1992, la Editura de Vest. Dar iată că autorul revine și își tipărește, în 2002, la Editura Mirton, mai vechile pagini, sub titlul *Scrisori din Vindobona*, într-o schemă ”restructurată și revizuită”, dovedind, nu doar prin insistență, ci și prin formula nou-adoptată, că e irezistibil atras și de această postură. Comentatorul faptului literar-estetic devine creator de text literar, cercetătorul se transformă în prozator. Interesat, în calitatea sa de savant, de structurile artistice ale limbii române, profesorul se arată, deopotrivă, atras de un test, inedit pentru sfera sa de preocupări: acela de a pune la încercare limbajul în jocul propriului demers creator.

Propunându-și să consemneze cele mai importante întâmplări trăite în anii vienezi (*Scrisori vieneze*), profesorul Ștefan Munteanu constată că ceea ce a notat nu cuprinde întreaga scală a evenimentelor - nu a celor concrete, iscate de contactul nemijlocit cu o cultură mare, cu un oraș fascinant, cu oameni și locuri, ci a *evenimentelor sufletești*, pe care această

apropiere le-a declanșat. Reluând “scrisorile”, semnatarul se transformă treptat dintr-un observator inteligent și atent într-un prozator, sedus de rezonanțe, atent la mișcările subtile ale sentimentelor, la combinatoria imprezvizibilă a memoriei. Căci, dacă *Scrisorile vieneze* sunt încă ecoul impresiilor, consemnarea unui șir de date (legate de înfățișarea aceluia spațiu, de arhitectura clădirilor, de istoria orașului, de trepidațiile vieții lui culturale), *Scrisori din Vindobona* reprezintă mai mult: asumarea acestor impresii, transformarea lor din act de cunoaștere într-unul de creație. Lumea pe care Viena o oferă eruditului dascăl se asociază propriei sale lumi, experienței sale biografice, celei de om al literelor și al culturii, pentru a configura universul unui text, ce nu mai este nici jurnal, nici epistolă, ci *o poveste*, un examen de viață. Nu întâmplător titlul cărții (în cea de a doua ediție) se restrânge, schimbându-se dintr-un simplu semn denominativ într-unul conotat: “scrisorile” din *Viena* devin “scrisori” din *Vindobona*. De ce numele roman, antic, al actualului oraș austriac modern? Mai întâi, pentru că aici se află *sâmburele*, nucleul, cetatea din Altwien, pe ruinele căreia, din bătrâna Vindobona, s-a ridicat strălucita capitală de azi. Apoi, aici, ni se spune, Marc Aureliu, “împăratul filozof”, și-a scris, în răgazurile pe care războaiele i le-au lăsat, “jurnalul”, intitulat *Către sine însuși*. Amănuntul din urmă, reținut de autor și așezat la începutul volumului, mi se pare la fel de semnificativ ca și schimbarea titlului, pentru că dezvăluie tâlcul parcursului vienez, revăzut și, în parte, resemantizat. Vorbind despre Viena, naratorul vorbește, cum ziceam, despre sine. Biografia orașului devine treptat propria-i biografie. Cutreierându-i străzile, contemplându-i clădirile, descoperindu-i secretele, Ștefan Munteanu se descoperă, își regăsește copilăria, anii de formație, studenția, lecturile, meditațiile, cu un cuvânt se *găsește pe sine*. Prin jocul subtil al unor oglinzi de refracție, povestea Vienei, privită dinspre

străvechea Vindobona, este povestea omului care scrie despre ea.

Cartea oferă cititorului foarte multă informație și relevă vocația enciclopedică a profesorului Ștefan Munteanu. Date despre edificiile și instituțiile importante ale burgului austriac, despre urmele românilor, aduși de nevoile evenimentelor istorice ori atrași de dorința de a-și întregi și desăvârși cunoștințele, se împletesc cu descrierea ansamblurilor moderne (magazine, piețe), cu fulgurante portrete ale unor oameni întâlniți întâmplător, pe stradă, la reuniunile de protocol, pe sălile Universității, cu evocarea unor prietenii. Din însemnările vii, străbătute de simțul fin al ironiei ori de nobila detașare a celui care cunoaște multe, aflăm o sumedenie de lucruri, nu numai despre urmașa Vindobonei, ci și despre cei care au poposit cândva acolo, ori o locuiesc acum. De la colegii universitari, la lectorii altor țări și până la omul obișnuit de pe stradă, din piața de legume și fructe, din brutărie ori din tramvai, umanitatea evocată se mișcă, intră în dialog, cu o remarcabilă naturalețe. “Cronicarul” știe să construiască, din câteva tușe, fizionomii și personalități, sau să descrie atmosfera din două-trei linii fugare: o observație scurtă, dar necesară, un citat, reținerea unui tic verbal. În paralel, cu umor și cu aceeași capacitate plastică, povestitorul se autocaracterizează. În *Naschmarkt*, cea mai veche piață a cetății, unde se adăpostește, încărcat de vestigii “memorabile”, *Theater an der Wien*, o cunoaștem pe Frau Gertrude, cu salutul ei “suav și prelung” (*Grüss Gott!*) și cu mișcarea-tic, ce-o individualizează (“aruncă, la intervale aproximativ egale, capul spre tavan, închizând ochii”). Impecabila curățenie, cultul ordinii aduc subit în mintea autorului, printr-o foarte sugestivă aluzie, pe Dinicu Golescu. Ochiul atent observă nuanțele, stilisticianul strecoară o idee, o constatare (citând un foarte frumos pasaj din *Peregrinul transilvan* al lui Ion Codru Drăgușanu, notează: “Descrierile/... /au ca izvor/.../ceea ce s-

ar putea numi o analogie *in absentia*”), plasează, alături de contemplare, comentariul unui fragment, al unei fraze, reținute pentru substanța ei, cum ar fi aceste cuvinte ale lui Cioran: “În așteptare se manifestă, se revelează esența timpului”.

Scrisori din Vindobona este o carte de învățătură, o carte erudită. Numai că autorul a prelucrat această mare cantitate de cunoștințe și a predat-o cititorului în pasta seducătoare a unor pagini de reverie romanească. O seamă de strategii (pe unele le-am pomenit deja), printre care abolirea constrângerii cronologice și abandonarea narațiunii în voia mișcărilor senzorialor sufletești, dar, mai ales, cufundarea în memorie, fixează scrisorile în acest cadru. *Timpul* (cum dovedește și perspectiva din care autorul călătorește prin Viena zilelor noastre) e un personaj important al relatării. Altul este *Memoria*. Ea, memoria, distribuie momentele în succesiunea unui lung șir de spații suprapuse. Ștefan Munteanu și-a compus volumul din rememorări. Narațiunea este aici *amintire*. Amintire a ceea ce a văzut și trăit cât a predat limba română în capitala austriacă, a ceea ce a trăit (în plan existențial și spiritual-cultural) până atunci.

În *Postfața* volumului, răspunzând impulsului de a se clarifica asupra “scrisorilor”, autorul notează, cu sentimentul eliberării, aceste reflecții pe marginea unui text al lui Theodor W. Adorno: “Mă refer la reflecțiile filozofului german cu privire la modalitatea de evocare a unor experiențe din trecut ce se întîlnesc cu trăirile prezentului, amestecîndu-se și continuîndu-se prin ele ca într-o narațiune ale cărei capitole sînt alcătuite din episoade aparent despărțite ca desfășurare în timp. Ele se leagă totuși unele de altele, venind din altă parte și de departe pentru a se întregi sub semnul imprevizibil al unui destin reconstituit în imaginație – și aceasta din nevoia de a-și găsi și a-i da cursului vieții un sens existențial unitar prin regîndirea și poate conversiunea lui în ceea ce subiectul ar fi dorit să fie.”

Cartea unui spirit clasic, echilibrat, a unui învățat în tainele stilisticii, *Scrisori din Vindobona* încântă nu numai prin densitatea conținutului, ci și prin limbajul fluent și bogat. Ea este un succes, deopotrivă al autorului și al Editurii Mirton, care, cum se vede din cuvintele de mulțumire ce-i sunt adresate, este sponsorul lucrării.

Paralela 45, martie 2004

DE LA STILISTICĂ LA LITERATURĂ

Profesorul Ștefan Munteanu, unul dintre reprezentanții de frunte ai lingvisticii contemporane românești, autor al mai multor lucrări originale, de mare densitate (*Stil și expresivitate poetică*, 1972 – Premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” al Academiei Române; *Istoria limbii române literare*, în colaborare cu Vasile Țăra, 1978, 1983; *Limba română artistică*, 1981; *Introducere în stilistica operei literare*, 1995; *Studii de lingvistică și stilistică*, 1998; *Cuvînt și cultură*, 2000; *Scrieri alese*, 2003; *Lingvistică și stilistică*, 2005; *Limbă și cultură*, 2006), s-a remarcat prin efortul de a păstra echilibrul între teorie și analiză și prin încercarea de a oferi o viziune unitară cu privire la esența limbajului artistic. Temperamentul său științific, de evidentă factură clasică, înțelegerea față de text și perspectiva enciclopedică, trăsături ce îi caracterizează studiile din domeniul lingvisticii (al stilisticii, în speță), sunt constante pe care le regăsim și în volumele din afara preocupărilor de strictă specialitate. Ne referim la *Scrisori vieneze*, 1992 și la *Scrisori din Vindobona*, 2000, cărți prilejuite de un lectorat la Viena și receptate de critică atât ca jurnal al unei experiențe culturale, cât și ca un reușit exercițiu de proză literară, deopotrivă instructiv și delectiv.

Recent, profesorul a tipărit o nouă lucrare, *Pagini de memorial*, Editura Amphora, Timișoara, 2006. Ea comprimă (pe un spațiu tipografic restrâns: 125 pagini) câteva evenimente de biografie, dezvăluind, totodată, personalitatea, preocupările și simțămintele autorului.

Spre deosebire de cărțile anterioare, precis delimitate în domeniul lor, „paginile de memorial” sunt o scriere oarecum

de mijloc, situată în intervalul dintre *opera riguroasă* a savantului, a cercetătorului limbii și stilului, și *discursul prozastic*, întemeiat (acesta din urmă) nu pe observarea fenomenului artistic în realizarea sa verbală, ci pe actualizarea propriului impuls literar. Autorul nu lasă nici enunțul științific să se desfășoare de la sine – îl alternează cu inserții din alte stiluri (eseistic, artistic, epistolar etc.) și intervine cu divagații referențial-conative (date despre o clădire istorică, un eveniment, o personalitate etc.), acolo unde domină funcția emotiv-evocativă. Am putea spune, astfel, că textul „memorialistic” este mai degrabă un demers *eseistic*: un comentariu stimulat de mișcările neprevăzute ale memoriei afective și de legăturile secrete, inefabile, dintre oameni, impresii și lucruri.

Așa se face că cele trei părți ale *Paginilor de memorial* (*Copii după natură*; *Note anacronice* și *Incursiune în vremuri vechi și revenire acasă*) oferă o paletă variată de subiecte, cum ar fi: privire în „lumea” copilăriei (*Fîntîni în cîmp*; *Gheorghică* etc.); note despre peisajul natal al Bucovinei de nord, ondulat lin, acoperit cu păduri seculare și străbătut de izvoare bogate (Codrul Cosminului); creionarea portretului celor ce i-au întovărașit naratorului primii ani de viață sau adolescența (fratele Vasile, vărul Gheorghică, prietenul de școală Tinu Popescu). Este evocată, apoi, întâlnirea cu Viena și cu lumea ei (*Viena, o lume într-o nucă*); descoperim meditații asupra timpului în gândirea lui Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau Ion Pillat (*Metafore ale timpului*), observații referitoare la un cuplu oarecare (*În gara Simeria*) etc.

Dar suprafața cea mai mare a volumului este ocupată de consemnările culturale, presărate peste tot în text. Asemenea unui glas secund, vocea comentatorului mută faptul frust al realității *immediate* (al ontologicului), în planul *livresc*, construit, în planul cunoașterii *intermediate*. Astfel, „paginile

memoriale” nu sunt doar *evocatoare*, ci și, într-un fel aparte, *erudite*: dincolo de umbrele amintirii, amestecându-se cu ele, ne surprinde mulțimea datelor, a informațiilor, pe care autorul le-a acumulat de-a lungul anilor și pe care le inserează în propriul enunț, într-o admirabilă construcție intertextuală. Aș adăuga faptul că intertextul nu este niciodată pasiv, ci *dinamic*, apare ca rezonator al celui ce scrie, iscat de nevoia acestuia de *a-și împărtăși* reflecțiile, de a-l informa pe lector. Principala caracteristică a textului, elementul care îl animă, este, așadar, *capacitatea de a comunica*. Autorul nu îl uită niciodată pe celălalt, pe cel căruia i se adresează – destinatar mai degrabă virtual, dar și prezent -, îi relatează, îi explică, îi povestește, îi *cere participarea*. Impresia e augmentată atunci când ascultătorul-partener e chiar numit („stau de vorbă, pe o bancă din parcul înverzit, cu un prieten aflat în trecere prin Viena”, „*Lasciate ogni speranza*”, 97); relatarea ia forma unui *dialog*, în care sunt cuprinse formulele *fatice* de rigoare, cu funcția de a menține raportul de schimb informativ: „*Te rog să mă urmărești* și să mă întrerupi dacă și unde socotești că nu aș avea dreptate” (98); „n-aș vrea să mă *taxezi* drept cinic...” (98); „*dacă nu ai nimic împotriva*” (99) etc. Altă dată, calitatea profesională a interlocutorului e implicată în dedicație („Lui Valentin Tașcu” etc.) și, în acest caz, *dialogul* se desfășoară între specialiști. Vom observa că secvențele fatice nu mai au rolul de a propulsa comunicarea, ci de a întări adevărul celor afirmate de cei doi (pseudo) preopinenți: „*Evident*, dar altceva mă frapează în această dispută” (107); „*Nu m-ai înțeles...*” (107); „*Ei, da*, mi-ai furnizat un argument la care nu mă gîndeam” (108); „*Sigur că da...*” (109) (în eseu *Stil hagiografic și spirit critic*).

Plimbarea la care autorul ne invită prin Viena înseamnă cu adevărat contactul cu o întreagă lume („o lume într-o nucă”, spune Ștefan Munteanu, amintindu-și de Gottfried Heindl): privim, împreună cu scriitorul, edificiile importante, ni se

vorbește despre spiritul străzii sau despre oamenii locului și, detaliat, despre cei care, în cursul timpului, au mai trecut pe acolo. În primul rând, despre români, începând cu Ienăchiță Văcărescu ori Dinicu Golescu, și continuând cu Slavici, Eminescu, Titu Maiorescu, Ciprian Porumbescu, Enescu sau Lucian Blaga. Urmele multora mai există încă, împreună cu cele ale unui Mozart, Strauss, Grillparzer, Richard Wagner și ale altor oameni de seamă, săpate în amintirea instituțiilor de cultură, păstrate de memoria străzilor, contribuind la ceea ce constituie, astăzi, pentru vizitatorul modern, prestața și atracția spirituală ale Vienei.

Încercând să le descopere, autorul își definește profilul sufleteș și intelectual. El se simte atras de capitala austriacă (ce oferă cu parcimonie privitorului intervenția arhitecturii moderne, de beton și sticlă), metropolă ce „respiră un aer mai degrabă romanic – sau mai exact spus european – având rădăcini în cultura antică...” (78-79) și, totodată, păstrează aerul inconfundabil de *Dorf* (este „un sat mare”, spun vienezii, cu mândrie, despre capitala lor). Or, știm nu numai din scrierile de dinainte ale lui Ștefan Munteanu, dar și din multe pagini ale „memorialului” cât de atașat s-a declarat memorialistul, pe de o parte, de fondul „ancestral” al propriului popor, de așa-numita, altădată, „matcă stilistică”, „generatoare și modelatoare de atitudini și comportamente umane” (*Fîntâni în cîmp*, 12), și, pe de alta, de valorile civilizației antice, atât de bine conservate în „Vindobona” (v., de pildă, „*Lasciate ogni speranza...*”).

Cum era de așteptat, numeroase sunt în textul volumului meditațiile cu privire la limbajul artistic și, implicit, la literatură. Fie că e tulburat de nostalgia copilăriei ori de imaginea pierdută a unui vechi prieten, fie că e surprins de o întâlnire neașteptată, ce aduce în memorie imaginea locurilor altădată familiare, fie că, în sfârșit, străbate Viena, profesorul revine la ceea ce a făcut, în fond, o viață: încearcă să

deslușează tainele funcționării limbajului. La intervale, el își oprește relatarea și, fără emfază ori pedanterie, deschide o paranteză. Nu este o paranteză întâmplătoare și nici impusă de vreo strategie textuală: autorul își (re)*trăiește*, în text, biografia (cu întâmplările ei) și *trăiește*, concomitent, viața cărților. Între narator și lumea paralelă a paginii scrise, a faptului de cultură, în genere, există o comunicare permanentă, căci, aidoma altor oameni ai literelor, el „suferă” de *ortofilie*, ca să reluăm un termen pomenit chiar în volum, „iar acela care suferă de ea face parte din acea categorie de oameni școliți pentru care cuvântul scris și trimis în lume are ceva sacru în el, întrucât e încărcat cu povara gândului împărțit cu sentimentul răspunderii morale” (113).

Atmosfera pe care o respiră textele este, și ea, asemenea tematicii, diversă: cumpănit nostalgică, în memorii, gravă, când se susține o idee sau se comentează un fapt din universul științelor, și, adesea, ironică. Ironia practică de Ștefan Munteanu este, însă, întotdeauna, cenzurată de temperamentul său echilibrat: inteligentă, disimulată, nu o dată întoarsă spre cel ce istorisește.

Aș remarca piesa *În gara Simeria*, o mică bijuterie, proba unui fin observator și, totodată, a unui excelent cunoscător al mecanismelor limbajului artistic. În câteva tușe (surprinzând detalii fizice sau mici gesturi), esențiale în deoalarea adevărilor psihologice și general comportamentale, prozatorul construiește un posibil traseu existențial. O descriere rapidă, reproducerea unui dialog ori, pe alocuri, completările, imperceptibil ironice ale naratorului și, iată, se conturează personajele (un cuplu tânăr, poposit, ca și autorul, în sala de așteptare a gării). Sunt tipuri umane distincte, fiecare cu personalitatea sa: „...o femeie tânără, delicată, cu un aer copilăresc și puțin distrat”, și partenerul, ce „arăta a om bine hrănit, învederînd oarecari indicii de obezitate pretimpurie. Stătea răsturnat în fotoliu, cu ceafa sprijinit de partea

superioară a spătarului și cu picioarele rășchirate” (20). Schimbul de replici dintre ei, reacțiile fiecăruia, notate minuțios, apoi mișcarea furișată a bărbatului și încercarea lui de a „strecura” în spatele fotoliului cotorul unui măr pe care-l mâncase, urmate de exclamația scurtă („discretă”) a femeii, de replica ei dezamăgită („Vai”!), construiesc excelent atmosfera.

În aceste „pagini de memorial”, autorul nu-și trădează, nici o clipă, vocația de cercetător al limbii și stilului. Însă, în egală măsură, el nu-și poate uita nici chemarea de prozator. Chemare de multe ori, probabil, amânată, deseori, poate, pusă la îndoială, dar mereu trează.

Banat, 7/2007

MIRCEA ELIADE

Filiala din Timișoara a Uniunii Scriitorilor a acordat, în anul 2006, Premiul pentru critică și istorie literară unei tinere cercetătoare. Este vorba de Grațiela Benga, autoare a două volume dedicate operei și personalității lui Mircea Eliade: *Căderea în istorie*, 2005 și *Traversarea Cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, 2006, ambele apărute la prestigioasa editură Hestia. Textul de pe coperta a IV-a a respectivelor cărți ne informează că semnatara este cercetător științific la Institutul academic « Titu Maiorescu » din Timișoara, harnic colaborator, cu studii și articole, la mai multe reviste « din țară și străinătate ». Adaug că Grațiela Benga este, totodată, redactor la revista “Banat” din Lugoj.

Curajul de a aborda o temă atât de complexă, studiată, până acum, din varii unghiuri, supusă la confruntări ample, de profunzime, și dezbătută, nu o dată, din perspective opuse, atrage atenția asupra unui spirit critic dinamic și a unei constante vocații analitice .

Plăcerea de a scruta enunțul, capacitatea de a face față muncii asidue, pe structurile lui, precum și puterea de a asimila o cantitate apreciabilă de informații («sute de exegeze/.../studii monografice, hermeneutice, comparatiste, analize de text, cu propuneri de strategii diverse de lectură. O bibliotecă », I, 7-8) sunt premise importante pentru o lucrare de acest tip. Cele două volume (evident, ele trebuie citite în strânsă contiguitate) se înscriu cu succes în exegeza generală a operei lui Mircea Eliade.

Ceea ce cred că trebuie reținut, din capul locului, înainte de a pătrunde în miezul comentariului propriu-zis, este echilibrul, pe care autoarea a reușit să-l mențină, între maniera

de cercetare tradițională și cea modernă. Indirect, astfel, GrațIELA Benga propune clarificarea unei chestiuni de principiu, încercând (și reușind, după opinia mea) să reafirme faptul că, în nici un fel, nu se poate avansa într-un text numai pe o unică direcție, că absolutizarea unei singure metode duce, în mod fatal, la închistare, la limitarea orizontului apercceptiv.

Prin ce reprezintă, așadar, volumele o explorare clasică ?

Mai întâi, prin aceea că investigarea urmează traseul obișnuit al unui demers academic, începând cu evaluarea succintă a stării prezente a cercetărilor (v. *Preliminarii*, capitolul *Încă se mai scrie despre Mircea Eliade* ?) și cu trecerea în revistă a principalilor comentatori (v. I, 17). Urmează elucidarea « metodei », al cărei scop declarat este adaptarea demersului la specificul operei lui Eliade, privită în totalitatea ei, deoarece, declară autoarea, așa cum excursul critic își impune « grila », tot astfel, « opera condiționează, prin însăși existența ei, principiile excursului exegetic » (I, 12).

Notele, abundente, bibliografia, amplă și ea, sunt consemnate după tipicul lucrărilor specifice mediului universitar. Pe de altă parte, deși cu multe și, uneori, stufoase ocolișuri, demonstrația (expunerea) merge ascendent, acoperind întregul teritoriu al problematicii propuse.

Între aceste cadre, însă, discursul analitic se desfășoară, atât în ceea ce privește armătura teoretică, « instrumentarul », cât și în ceea ce privește limbajul, pe urmele metodologiilor de ultimă oră. Aș remarca, în acest sens, modul sugestiv în care sunt folosite titlurile. Ele reușesc să anunțe sfera problematicii abordate și să formuleze, concis, componentele orientării teoretice la care aderă comentariul. Este aici, aș spune, o adevărată știință a titrologiei, pe care GrațIELA Benga o stăpânește cu dezinvoltură. Mai rețin priceperea înaintării în text, al cărei principiu constitutiv se întemeiază pe reveniri și acumulări, pe înlănțuiri și reluări. Cititorul pătrunde, treptat,

cu argumente ori exemplificări noi, în logica discursului, putând să cunoască, în paralel, opiniile enunțate în lucrări anterioare, dar și punctul de vedere personal, afirmat de Grațiela Benga fără complexe. Frazarea, încărcată de meandre, sau topica secvențelor (distribuite, în general, tematic) sunt elemente ce se alătură firesc demersului analitic în sine.

În *Preliminarii* (I, 7-17), Grațiela Benga punctează elementele de noutate ale studiului. « Prima noutate/.../ar consta în studierea filoanelor de adâncime, prin care Eliade se simte legat de spațiul din care provine » ; cea de a doua (« probabil cea mai consistentă », susține autoarea), « este analiza paradigmei de partea căreia se situează Eliade în anii exilului și pe care o reflectă și în publicistica sa » ; cea de a treia « țintă » « este aceea de a identifica interferențele dintre literatura și publicistica lui Eliade » (I, 9-10). Observăm imediat că, deși par separate, cele trei deziderate se interferează, statuând un proiect convergent. Treptat, indicându-se punțile de legătură, este parcurs drumul de la articolele științifice, la publicistică și, în fine, la beletristică. Discursul alunecă șerpuitor, uneori ușor prețios, dar mereu sincer atașat de obiectivul critic, dezbateră e arborescentă. În cele din urmă, concluziile (sugerate, de altfel, în titluri) ne propun, dacă nu un Eliade cu totul nou, cel puțin unul al cărui profil se reflectă, prin multiplele sale fațete, *mai complet* în conștiința lectorului.

Mecanismele (cele ale operei analizate și, deopotrivă, cele ale analizei înseși) sunt de factură *hermeneutică*. Prin învăluiri concentrice, cercetătoarea ajunge la « semnificația » lumii textuale (în sensul dat de Paul Ricoeur) –, lume compusă din cvasi-integralitatea scrierilor (jurnal, memorii, lucrări științifice, articole de presă, texte de ficțiune). Parcurgerea cercurilor presupune « exhaustivitatea *trecerii* tuturor *probelor* » (I, 12). "Probele" însemnând posibilele *căi* (altfel

spus, lecturi virtuale), ce duc la text, la sensurile lui caleidoscopice și, adesea, mascate.

Dar hermeneutica, observă Grațîela Benga, nu reprezintă decât unul dintre drumurile de acces, deoarece « realitatea » însăși a operei lui Mircea Eliade impune o multitudine de tipuri lecturistice, « de la hermeneutica modernă/.../până la teoria textului, pragmatica și estetica receptării, de la imagologie sau psihocritică, până la metoda tematistă, comparatistă sau la mitocritică » (I, 16). Observ imediat că, dincolo de schema interpretativă, ce ar putea fi percepută drept clasică (și despre care am vorbit mai sus), se ivește lumea multidisciplinară, mai colorată, mai permisivă, poate, uneori, mai eficientă, a științelor și metodologiilor moderne. Dincolo de formula, oarecum distantă, a experienței tradiționale, palpită nevoia omului actual de a se (re)găsi și a se (re)cunoaște în universul construit de scriitor, întrucât, subliniază Grațîela Benga, reluându-l pe Paul Ricoeur, « a înțelege un text este substituibil cu *a te înțelege în fața textului prin **aproprierea** lumii pe care autorul o imaginează și o propune* » (I, 14). Descifrând țesătura discursului, exegetul respinge analiza pur obiectivă, el dorește, concomitent cu procesul exegetic, să se descifreze pe sine, să se recupereze în « relația autor/ lector » (v. I, 15).

În această ordine de idei, aș mai remarca două lucruri : mai întâi, faptul că cercetătoarea reia (nici nu ar fi posibil altfel) unele dintre discuțiile mai vechi, pentru a le monta pe ecranul propriilor opinii analitice. Apoi că, în demersul ei recuperator (ce are în vedere, cum s-a văzut, atât opera lui Eliade, cât și ansamblul ei metatextual), Grațîela Benga oferă *o grilă analitică*, elaborată ad-hoc. Miza o reprezintă efortul de a adapta comentariul la textele lui Eliade, după principiul că sensul comentariului vine dinspre operă spre demersul critic și nu invers. Aș remarca, în acest context, tilurile celor două volume, funcția lor hermeneutică.

Ancorat, ca puțini alții, în veacul său, Mircea Eliade a existat *în* istorie și, totuși, *dincolo* de ea. E de reținut afirmația pe care Emil Cioran (evocat de mai multe ori) o face încă din 1937 și pe care Grațiela Benga o citează (I, 11): « Mircea Eliade reprezintă orientarea spirituală, aspectul supra-politic al generației ». Condiția trans-istorică a scriitorului, « dedublarea » (toposul « dublului » înglobează nu doar raportul scriitorului cu istoria, el are o cuprindere și o complexitate mult mai largi, fapt reținut de Grațiela Benga, v. și Monica Spiridon sau Marcel Tolcea), precum și consecințele acestei fragmentări, ale acestui « spectacol » cu măști, pe planul gândirii și al operei, fac subiectul multor pagini (să se vadă și capitolul *Dublul – un alt model mitic, antimodel sau imagine dedublata*, II, 40-70). Și, nu întâmplător, primul volum poartă titlul unui articol publicat de Eliade în 1952, *Căderea în istorie*. Iată ce afirmă aici Mircea Eliade: « ...pe de o parte, un scriitor nu poate fi *absent* din momentul său istoric, iar, pe de altă parte, el nu poate fi permanent *prezent* în acel moment ». În *Timp* fiind, scriitorul este, totodată, împotriva lui. Statut ce determină destinul tragic al creatorului, destin asumat de Eliade, care crede, din unghiul filosofiei creștine, că posibila (poate, unica) salvare a omenirii stă în *creație* (I, 63-70).

Apetența pentru valorile spirituale, distincția dintre metafizic și mistic (religie), preocuparea față de « mitologia universală », permanenta căutare a Centrului (paradisul pierdut, sălășluit în adâncurile oricărei ființe) sunt câteva dintre toposurile dominante ale operei lui Eliade, privită în integralitatea sa. Autoarea studiului știe să le găsească, le devoiează rădăcinile teoretice, le urmărește în corelație cu ideile conexe. În cele din urmă, opiniile susținute în lucrările științifice și filosofice ori în articolele publicate în presa timpului sunt urmările în spațiul ficțional al literaturii.

Pornind de la aceste date, comentariul apasă asupra laturii *spirituale* a viziunii artistice (și, deopotrivă, existențiale) a lui Mircea Eliade, asupra concepției că individul, agresat de istorie (și, în anume etape, de ideologie), se salvează doar prin *spirit*. Asemenea lui Thomas Mann ori Herman Hesse, notează Grațiela Benga, Eliade crede că arta are un rol izbăvitor, că ea oferă «un excelent remediu pentru vindecarea maladiilor perceptivе», disociind, «într-o separație dramatică», contingentul de transcendent (II, 53-54).

Un spațiu de asemenea larg în economia studiului îl ocupă căutarea autenticității, «drumul spre centru» (v., mai ales, *Traversarea Cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*). Sunt dezbătute concepte care au preocupat intelectualitatea românească interbelică și care au suscitат vii controverse, după război, în legătură și cu opera lui Eliade.

Autoarea nu ocolește punctele «sensibile» ale unor afirmații ori atitudini concrete din activitatea, cu precădere, antebelică a scriitorului, reușind, în prelungirea unor dezbateri mai vechi, și citând nume de prestigiu, precum Ion Negoitescu, Eugen Simion, Edgar Papu, Monica Spiridon, Mircea Iorgulescu, Cornel Ungureanu, Marcel Tolcea sau Virgil Nemoianu, să ofere un comentariu, fără prejudecăți, susținut de operă, în ansamblul ei, și, mai ales, de determinările prezente în arealul spațio-temporal al scriitorului. Sunt focalizați, pe rând, toți acei factori pe care Grațiela Benga îi consideră formatori (filoane de adâncime, «clișee mentale»), ori determinanți (exteriori): de la apartenența scriitorului la ceea ce reprezintă «românismul», «spiritul colectiv», «specificul original» (manifeste în spațiu, mentalitate cultură, religie), la, pe de altă parte, «esența balcanismului». Elementele de autenticitate, originare, sunt raportate la *alteritate*, la relația cu «celălalt» (gândirea Orientului față cu aceea a Occidentul ; Ortodoxismul și alte religii). Grațiela Benga are în vedere, apoi, urmările

afilierii scriitorului la o anumită « paradigmă » (în contradicție cu opțiunea intelectualității occidentale, atrasă, imediat după război, de mirajul stângii) etc.

Datele existențiale, influențate fie de afinități culturale (contactul cu India, cu alchimia, cu doctrinele orientale de tipul yoga, cu cosmologia babiloniană, cu riturile, mitologia ori literatura și filosofia altor popoare), fie de împrejurări de ordin istoric (exilul, izolarea, pierderea « centrului », rățacirea) sau ideologic sunt și ele urmărite atent de Grațiana Benga.

Dar autoarea nu urmează calea obișnuită a cercetărilor de acest gen (sufocate, uneori, de factologie). Pornind de la operă, de la text, ea proiectează ontologicul în spiritual, îl transcende și face efortul de a transpune comentariul critic în gândire mitică, în gândire « impregnată de tipologie și morfologie, de *patterns* și omologări » (II, 5), cum notează privitor la Eliade. Căci, dacă înseși textele științifice ale filosofului « suferă transformarea în acte de viață internă » (I, 5), analistului nu-i rămâne decât să urmeze aceeași cale. Astfel, după *Mitul eternei întoarceri*, unde Mircea Eliade, scriind despre experiența exilului, o traduce în « orbecăirea prin labirint », într-o « existență ex-centrică », Grațiana Benga, vorbește despre *Labirintul – un model mitic și ramificațiile sale*, sau despre « ieșirea din labirint și « saltul în Centru » (I, 7), despre « traversarea Cercului » etc.

Se decupează, în cele din urmă, profilul unui creator și gânditor de o mare complexitate și originalitate (lucru, de altfel, cunoscut), dar și acela al intelectualului care, trăitor în sfera ideilor și a plăsmuirilor, a « acționat » cu uneltele pe care le-a cunoscut și le-a prețuit, cele ale actului cultural ori artistic, într-o permanentă confruntare cu provocările istoriei.

Preocupările teoretice ale lui Mircea Eliade, forța viziunii sale de ansamblu (dincolo de particular și imediat), spiritul său cuprinzător, formația sa, ca om de cultură, atașat de valorile spirituale, de cele universale, fără să piardă din vedere

legăturile originare, sincretismul uimitor al textelor, ce, oglindind varietatea și profunzimea gândirii sale, se reflectă unul în celălalt, într-un « paralelism alveolar » (II, 140-173), statutul de exeget al mitologiei universale, de filosof al istoriei, iată, într-o enumerare aproximativă, pilonii universul analitic propus de Grațiela Benga.

O lucrare ambițioasă, elaborată cu pasiune și seriozitate, într-un limbaj suplu și modern, adesea încălzit de suflul empatiei.

Reflex, 1-6/2007

O NOUĂ LUCRARE DE LEXICOGRAFIE LITERAR – CULTURALĂ

În ultimele două decenii s-a petrecut un fenomen, pe cât de interesant, pe atât, după opinia mea, de important. El poate fi, pe de o parte, reflexul tendinței de descentralizare a diverselor regiuni (mai ales, a centrelor de județ) și, ca urmare, al tendinței de accentuare (uneori, e drept, în forme excesive) a conștiinței de sine, iar, pe de alta, al ruperii centrului de margini și al izolării lui în consumarea propriilor valori. Este vorba despre apariția, în număr din ce în ce mai mare, a unor volume, de tip *dicționar*, în care sunt consemnați creatorii de seamă (literați, artiști, oameni de știință etc.), aparținând, prin naștere ori adopțiune, diverselor zone.

Aceste lucrări presupun, firește, o muncă atentă, dificilă și profesionistă de lexicograf și au meritul de a prezenta celor interesați (fie ei școlari ori studenți, fie specialiști ori, pur și simplu, cititori de rând) măcar un compendiu, dacă nu o descriere, sau o imagine, mai cuprinzătoare, a potențialului intelectual-artistic, pe care-l dețin un areal ori altul. Și, în cele din urmă, chiar dacă expunerea se reduce la o felie doar din întregul unor nuclee culturale izolate între granițe administrative, sau, dimpotrivă, țintește mai mult, prin consemnarea, din perspectivă istorică, a ceea ce s-a înfăptuit în planul suprastructurii, din varii locuri, de reținut este faptul că respectivele demersuri contribuie, fiecare în felul său, la completarea efortului general (înfăptuit la nivel academic, în instituții de cercetare ori în universități) de a tezauriza valorile spirituale naționale.

Nu cred că este locul aici să înșir toate cărțile de această factură, care au împânzit, în timpul din urmă, piața culturală.

Avem lucrări ce se intitulează dicționare, monografii sau simple studii, din aproape toate direcțiile cardinale ale spațiului autohton. Dintre acestea amintim: Silvia Lazarovici, *Dicționarul scriitorilor botoșăneni. 1945 - 2000*, Botoșani, 2000; Alexandru Ruja (concepție, coordonare generală și revizie), *Dicționar al scriitorilor din Banat*, Timișoara, 2005 (lucrare impunătoare, de tip universitar, cu acoperire extinsă, în plan documentaristic și hermeneutic); Victoria Bitte, Tiberiu Chiș, Nicolae Sârbu, *Dicționarul scriitorilor din Caraș-Severin*, Reșița, 1998; Toader Buculei, *Prezențe brăilene în spiritualitatea românească*, Brăila, 1993; Stan V. Cristea, *Județul Teleorman. Dicționar biobibliografic*, Alexandria, 1996; *Oameni de ieri și azi ai Blajului. Mic dicționar*, Blaj, 1994; Nicolae Busuioc, *Scriitori ieșeni contemporani. Dicționar biobibliografic*, Iași, 1997, 2002; Florin Muscalu, *Dicționarul scriitorilor și publiciștilor vrânceni*, Focșani, 1999; Iulian Negrilă, *Dicționarul scriitorilor arădeni de azi*, Arad, 1997; Petru Poantă, *Dicționar de poeți. Clujul contemporan*, Cluj-Napoca, 1998; Constantin Prangati, *Dicționarul oamenilor de seamă din județul Neamț*, Piatra Neamț, 1999; George Vulturescu, *Cultură și literatură în ținuturile Sătmăruului. Dicționar. 1700 – 2000*, Satu Mare, 2000; Maria Razba, *Personalități hunedorene (sec. XV-XX). Dicționar*, Deva, 2000; Olimpia Berca, *Dicționar al scriitorilor bănățeni (1940 – 1996)*, Timișoara, 1996 etc. etc. Se adaugă textele ce consemnează activitatea românilor dincolo de hotarele țării: scriitorii din exil, scriitorii români din Israel, scriitorii bucovineni, scriitorii români din Statele Unite și Canada.

Recent, o nouă contribuție vine să îmbogățească seria monografiilor punctuale.

Doi autori, Al. Doru Șerban și Nelu Vasile, personalități cunoscute în spațiul gorjenesc, și dincolo de acesta, prin activitatea lor cultural-literară și, deopotrivă, prin pasiunea față

de munca documentaristică, s-au angajat în dificilul proiect al alcătuirii unui inventar al celor ce, în Gorj, au tipărit cel puțin o carte. Și iată că Editura Măiastra din Târgu-Jiu a publicat, recent, *Autori gorjeni și cărțile lor*, rezultatul, cu adevărat meritoriu (trebuie subliniat de la început), al acestui deziderat.

Volumul, cuprinzând peste 400 de pagini și incluzând peste 380 de articole, ce sunt tot atâtea nume de autori, este, de fapt, o realizare lexicografică, un *dicționar*, alcătuit potrivit normelor de investigare și elaborare ale acestui tip de muncă științifică. În plus, propunându-și o privire generoasă, largă, asupra autorilor, lucrarea trece în revistă, ca într-un caleidoscop, numeroase domenii, considerate prioritare de către autori, cum ar fi literatura, teologia, istoria, cultura populară, etnografia sau documentaristica. Reprezentanții, ce aparțin unor variate îndeletniciri, de la învățători sau profesori, la simpli muncitori, de la juriști la teologi, medici ori ingineri etc., își valorifică, în scris, talentul artistic, experiența profesională, cunoștințele științifice, configurând tabloul sintetic al potențialului intelectual și cultural pe care îl deține Gorjul.

Avem a face, așadar, potrivit celor susținute în prefață, cu o teaurizare, prima de acest fel (cel puțin pentru respectiva zonă), o amplă concentrare, cu intenții de exhaustivitate, a textelor literar-culturale, publicate de autori ce aparțin (prin naștere ori adopție, cum am mai spus) aceluia județ.

Dorința de a-i consemna pe aproape toți cei ce au făcut efortul de a tipări fie și o singură plachetă, îmbogățind, într-un fel ori altul, diversele sfere de activitate, are, însă, o istorie în cultura orașului Târgu-Jiu. Aflăm din *Argument* că, în 1998, Editura „Ager” din Târgu Jiu a publicat *Scriitori gorjeni – File de dicționar*, lucrare inițiată de Ion Tarbac și finalizată de Alexandru Doru Șerban. Aflăm, iarăși, că Biroul de Informare al Bibliotecii Județene „Cristian Tell”, prin bibliotecarele Elena Roșoi și Ileana Burlica, a întocmit un catalog al autorilor

din regiune. Firește, rezultatele, foarte utile, au fost asimilate de semnatarul cărții prezente. Amintesc toate aceste amănunte, ce ar putea părea oarecum pedante, pentru a reveni asupra unui fapt, de altfel arhicunoscut: rolul și rostul muncii de cercetare, importanța pe care o au conservarea și clasificarea datelor în menținerea vie a memoriei culturale. Mai mult încă, însemnătatea acestor întreprinderi, ca surse pentru elaborarea sintezelor ulterioare (dicționare, enciclopedii etc.).

Al. Doru Șerban și Nelu Vasile își desfășoară prezentarea pe două axe: cea dintâi, orizontal-spațială, vizând, în afara capitalei de județ –Târgu-Jiu – , și alte localități din Gorj, dar și din țară, unde au „migrat” nativii gorjeni; a doua, vertical-temporală, urmărind autorii, începând cu veacul al XIX-lea, până la finele anului 2006. E consemnată, astfel, spre exemplu, activitatea Catincăi Sâmboteanu (născută în prima jumătate a secolului al XIX-lea). Una dintre „femeile cultivate ale societății”, ea traduce din literatura franceză (Lessage ori Voltaire) și susține activitatea teatrală a orașului, la începutul veacului al XX-lea. La polul opus, o aflăm pe eleva Ioana Cristina Prunariu (n. în 1995), poetă, semnatara plachetei *Glas de copil*, apărută în 2005.

Propunându-și un tablou cât mai cuprinzător al vieții literare și, în general, al mișcării intelectual-culturale, pe o mare întindere, atât spațial, cât și în diacronie, autorii „dicționarului” au reținut nume și texte de o impresionantă varietate, în planul preocupărilor, și în cel al evaluării axiologice. Alături de personalități, afirmate pe plan național, cu operă consacrată, întâlnim nume modeste, ale căror texte se rezumă la o circulație locală; unor scriitori importanți, cu o creație cunoscută, li se alătură cei ce sunt în curs de afirmare, debutanții, începătorii în ale condeielui.

Dacă încercăm o taxinomie, din perspectiva unei ierarhizări a personalităților prezente în volum, obținem o imagine cel puțin la fel de colorată și interesantă. Ea ne

vorbește despre pulsul creator al acelor meleaguri, despre deschiderea oamenilor de acolo spre valorile culturii naționale, dar și universale, despre dorința de afirmare și dragostea pentru carte. Un număr impresionant de scriitori, antropologi, folcloriști, istorici, pedagogi, critici și istorici literari, publiciști populează paginile dicționarului. Unii s-au afirmat la începutul veacului XX, pentru ca, apoi, după război, să-și continue munca, uneori cu sacrificiul libertății, alteleori, plecând, ca atâția alții, din țară, pentru a se afirma în mediile universitare europene, pentru a sluji valorile spiritului.

Nu e nevoie să-i enumăr pe toți aici. Lista e foarte bogată. Cei care au curiozitatea să consulte dicționarul vor fi surprinși câte valori artistice și intelectuale s-au concentrat în ținuturile gorjene. Amintim, totuși, câteva nume, care ar putea spori interesul virtualilor lectori. Întâi, însuși Constantin Brâncuși, inclus în sumar, dincolo de uriașa lui operă de plastician, cu o culegere de *Aforisme*; apoi, scriitorii: Alexandru Pelimon, Mihail Cruceanu, Daniel Turcea, Romulus Diaconescu, Ion Lotreanu, Gh. Grigurcu, Valentin Tașcu, Eugen Dorcescu, Mircea Bârsilă, Ioana Andreescu, Nicolae Dragoș, Vasile Băran, Darie Novăceanu, Tatiana Arieșanu, Ion Deaconescu, Nicolae Diaconu, Vasile Sichitiu, Ion Căănăvoiu, Ion Schinteie, Vlad Cernea Jerca, Ion Corlan ș.a.; în fine, istoricii literari, filologii, documentariști: George Uscătescu, Constantin Măciucă, Serafim Duicu, Pompiliu Marcea, I.D. Lăudat, Grigore Smeu, Cornel Cârstoiu, Al. Doru Șerban, Nelu Vasile etc. etc.

Firește, ca pretutindeni, în altă parte, personalitățile se ierarhizează, firesc și diferit, în plan axiologic: național, regional ori local. Autorii volumului nu fac, însă, în general, judecăți de evaluare, scopul lor este de a constata, de a prezenta, pe temeiul documentelor ce le-au stat la dispoziție. Decantarea se obține prin chiar informația pe care datele le

furnizează: după o sumară biografie, înfățișarea operei, în fine referințele critice.

Așa se face că *Autori gorjeni și cărțile lor* este, în multe privințe, o lucrare exemplară. Ea are necesara acoperire științifică a unui demers corect și bine informat, compatibil obiectului de studiu. Atât scopul cercetării – înregistrarea fenomenului cultural-literar, desfășurat într-un anumit spațiu și într-un anumit timp, cât și metoda de investigare, cea monografică, sunt clar configurate.

Date fiind toate aceste elemente ce definesc demersul celor doi autori, Al. Doru Șerban și Nelu Vasile, considerăm că lucrarea se adresează, cu bogate informații, deopotrivă, publicului larg, cât și specialiștilor.

Reflex, 7-9/2007; Timpul, 34/2007

(NE)ÎNTOARCERILE

Înzestrat cu o viguroasă capacitate de creație, prozatorul Mircea Șerbănescu publică, la cei 88 de ani ai săi (s-a născut la Cernăuți, în 19 octombrie 1919), o nouă carte, interesantă atât prin încercarea scriitorului de a-și îmbogăți propriile mijloace, cât și prin aderența problematicii propuse la actualitatea societății românești de azi: *Neîntoarcerile*, Timișoara, Editura Augusta, 2007.

Detailând, notăm, pe de o parte, faptul că autorul nu rămâne captiv obișnuințelor de construcție și limbaj, dobândite după o foarte îndelungată (și bogată) experiență textuală (Mircea Șerbănescu este semnatarul unui mare număr de volume: proze scurte, romane, amintiri, evocări), ci încearcă să-și însușească formule noi. Pe de alta, scriitorul știe să-și aleagă astfel subiectele, încât ele să fie cât mai aproape de orizontul de așteptare al cititorilor. De fapt, cred că prozatorul Mircea Șerbănescu face parte dintre autorii, care înțeleg foarte exact importanța laturii pragmatice în actul producerii textului, importanța conectării (mai ales pentru discursul în proză), cât mai depline, a celor două poluri specifice oricărui enunț: cel al emiterii și cel al receptării.

Mircea Șerbănescu oferă, așadar, și de data aceasta, o carte, ce răspunde prompt sensibilității actuale: romanul abordează un fenomen foarte răspândit și complicat, cu implicații multiple în psihologia comună (caracteristic nu doar arealului românesc). Este vorba despre ceea ce înseamnă, în plan strict individual și, deopotrivă, general, socio-politic, stabilirea unor tineri (și a unor adulți) departe de propria țară, pentru a-și valorifica, eventual mai profitabil, inteligența, talentul, știința, pentru a se bucura de avantajele unor forme

mai înaintate de civilizație, decât cele pe care le asigură locul de baștină. Pe scurt, textul abordează așa-numita „scurgere de valori”, înstrăinarea, transferul forței muncitoare și creatoare.

Romancierul pornește de la prezentarea unui nucleu familial (motivul îi este apropiat lui Mircea Șerbănescu: v. *Cerc și dragoste*, 1973; *Fântâna cu apă vie*, 1985 etc.). Arhitectul Valeriu Jordan trăiește și lucrează, asemenea altor intelectuali din România socialistă, într-o atmosferă de auto-mulțumire, limitată, în mare parte, la cercul propriei case și alimentată de vagi nostalgii față de universul natal („șoapte din necunoscut”, ce evocă și promit). În ciuda hărniciei și a corectitudinii sale, existența îi este ternă, cu bucurii casnice și evadări modeste, alături de soția sa, Smaranda (*Smaralda*, „după gustul lui”), și de Miron, fiul lor. Legătura dintre cei trei pare indestructibilă, dar împrejurări specifice epocii, faptul că „nu se putea altfel”, produc o breșă adâncă și gravă: într-una din călătoriile sale studențești, Miron rămâne în străinătate, lăsând în urmă câteva cuvinte doar: cele anterior citate, notate telegrafic pe o vedere („nu se putea altfel”). După un timp, moare Smaranda. Valeriu, acum singur, încearcă să-și ducă existența, între amintiri, regrete, iar, după „anul așa zis al Revoluției”, cu nădejdea (certitudinea) că „Mironel” va reveni acasă și va reface unitatea pierdută.

Conflictul e generat, evident, de modul diferit în care cei doi, tată – fiu, înțeleg rostul omului în această viață, de felul în care evaluează ei legăturile (valorile) strămoșești și, în cele din urmă, de modul cum își asumă, fiecare, datoria morală față de părinți, față de pământul natal, față de un anume destin, de morminte, de peisaj, de obiceiuri. Este conflictul dintre „neînțelegeri” și „înțelegeri”. Și, dacă Miron nu mai pricepe tâlcul acestor cuvinte, va veni fiul său, nepotul lui Valeriu, să restabilească echilibrul: „El, nepotul, era rază de soare/.../el e cel care îi calcă pe urme, fiind nădejde, promisiuni și

întoarcere. „Da, neîntoarcerea-întoarcerea...” Și nu întoarcerea la trecut. Noul e cel care așteaptă” (p. 185).

Îndelungata experiență literară îi permite, printre altele, lui Mircea Șerbănescu să exerseze cu ușurință teme diverse, extrase din medii variate, să construiască personaje pe o bogată gamă tipologică. Oriunde (și oricând) se petrece însă acțiunea și din orice grup socio-profesional ori de vârstă ar proveni actanții, textele sunt tutelate de doi vectori: Unul dirijează edificiul narativ, cel de al doilea are în vedere optica de viață de la care pornește autorul.

Prozele lui Mircea Șerbănescu se construiesc, mai întotdeauna, pe un epic bogat, cu multe evenimente, cu răsturnări și schimbări, un epic ce pendulează, de obicei, pe durata unor lungi perioade de timp. În desfășurarea tramei, intervine un număr mare de tipuri umane, ceea ce îi prilejuiește autorului pretextul convenabil pentru a insera în „poveste” dezbateri colaterale și-i satisface tendința de a aborda aspecte generale de viață, de comportament sau atitudine.

Motorul acțiunii și al vieții sufletești, psihologice este, fără excepție, principiul moral. Crezul în supremația moralei (a unei morale stabilite prin acord social) este optimist, așa că spiritul eticii acționează, în textele lui Mircea Șerbănescu, în orice situație, oricât de complexă ar fi, atenuând, aproape miraculos, conflictele și rezolvându-le, în cele din urmă.

Actualul roman nu face excepție de la aceste caracteristici, care definesc, în fond, un gen de scriitură. Totuși, cum a făcut și în alte rânduri (v. *Cerc și dragoste*), autorul caută formule proaspete: cursul narativ e fragmentat, potrivit mișcărilor memoriei și dinamicii sentimentelor, ce intervin, uneori, imprevizibil, în sufletul personajului central (Valeriu Jordan); limbajul însuși, în unele pasaje, e mai abrupt, mai bolovănos decât în lucrările anterioare ale scriitorului.

Cât privește filonul etic, în romanul *Neîntoarcerea*, prozatorul lărgeste sfera dezbaterii, antrenând elemente ce țin de contextul complex, istoric și social, în care e situată narațiunea. Caracterele sunt mai puțin lineare, autorul nu eludează slăbiciunile unor personaje, carențele relațiilor dintre ele.

Noutatea acestui roman stă, însă, după câte aș crede, în locul pe care *partea nespusă a textului, subtextul*, îl ocupă. Cartea este „povestea” straniului exod pe care-l trăim, dar și relatarea (și aici aș găsi frumusețea și ineditul ei, în cadrul operei lui Mircea Șerbănescu) rupturilor dureroase, a cumulului de renunțări, dezamăgiri și iluzii înșelate, ce însoțește orice destin uman, atunci când nădejdea se îndreaptă și se limitează doar la și spre semenii. Chiar dacă nu este formulată explicit, aici aș căuta concluzia cărții. După ce trăiește un șir de eșecuri (personale, dar și altele, e drept, mai vag dezvoltate de autor, venite din nerealizările unor idealuri social-politice), bătrân, Valeriu Jordan rămâne prizonierul acelorași orbiri, ce i-au amăgit și tinerețea. Finalul narațiunii este, în acest sens, aparent deschis, aparent optimist (acum, bunic, arhitectul Jordan, idealizând, se agață de promisiunea incertă, nesigură, prefigurată de nepotul său: beneficiarul actului de moștenire, „cea mai înaltă exaltare a neamului Jordan”).

Dar va înfăptui acest tânăr „întoarcerea” dorită de bunic?

Anotimpuri literare, 60/2007

O ANTOLOGIE

Așa cum apare în însemnările celor ce au scris despre el, mai ales după ce a dispărut, în 30 iulie 1995, la 45 de ani, Gheorghe Pruncuț a făcut parte dintr-o lume închisă, ce se consuma în interiorul ei, o lume oarecum izolată, la marginea cutumelor sociale. A fost unul dintre cei ce compuneau, încă de prin anii 80', boema artistică a Timișoarei. Printre ei, Ion Monoran, poate cel mai înzestrat artistic, s-a stins și el devreme.

Astfel că ideea lui Eugen Bunaru și a lui Marian Oprea de a alcătui o antologie Gheorghe Pruncuț, cu o parte din poeziile volumelor sale (*Argonauții II*, 1988; *Umilul meu veac*, 1995; *Moartea muzicianului*, 1997; *Smerenii pierdute*, 2001), trebuie întâmpinată cu atenția cuvenită.

Voi adăuga, imediat, că apariția acestui volum nu are doar o semnificație în sine. Dincolo de recuperarea contextului specific, de ceea ce a însemnat, pe plan biografic și, firește, artistic-literar, izolarea autorului într-o existență fără convenții (ca și apartenența lui la Cenaclul „Pavel Dan”), volumul reafirmă două aspecte, cunoscute, de altfel, ale oricărei încercări de reconstituire literară. Pe de o parte, faptul că nu poți evalua cu adevărat un autor dacă nu îi cunoști scrierile în ansamblu și, pe de altă parte, că textele nu refac, întotdeauna (oricât de paradoxal ar părea), tabloul vieții concrete a autorului. Nu există, se știe, în mod necondiționat, o determinare directă între biografie și operă. Este, după câte cred, ceea ce se întâmplă cu poezia lui Gheorghe Pruncuț.

Din această perspectivă, poate impresia cea mai puternică pe care o dă lectura acestei poezii este aerul ei stingher, aparținând nu unui *timp artistic*, ci unei *maniere*. S-a vorbit, pe

bună dreptate, despre ecouri venite dinspre simbolism (Rollinat, Bacovia), deși textele lui Gheorghe Pruncuț nu au împrumutat și muzicalitatea savantă (și suavă) a acestuia. Stihurile sale, ritmate și rimate, au, de multe ori, asperități și renunțări, caracteristice versului liber. Apoi, unele fragmente amintesc fervoarea și spontaneitatea lui Damian Ureche în a-și spune tristețile. Altă dată, Pruncuț se declară « vagabond medieval », după cum, stihuri, precum cele din placheta *Smerenii pierdute*, conduc spre poezia religioasă dintre cele două războaie.

În afară însă de vocile pe care le auzim și pe care noul enunț le integrează organic, poetul Gheorghe Pruncuț atrage atenția prin sinceritatea credinței sale în destinul imuabil al poeziei, dincolo de momente și orientări, prin convingerea nestrămutată că expresia lirică este vehiculul sensurilor : « Substanța clocotește în cuvânt/.../ Învie-mă odată, Doamne, din mormânt/ Căci sunt mormântul meu de-o veșnicie », scrie el, într-o frumoasă *Invocație*.

Spirit „rebel”, perpetuu răzvrătit (notează Cornel Ungureanu), atras, „până la o hipnotică identificare”, de imprevizibilul traiului în lumea boemei (adaugă Eugen Bunaru), Pruncuț nu se asimilează, fundamental, acestei ambianțe, dimpotrivă, o respinge și caută, în universul textului, oaza de ordine și de stabilitate, liniștea și seninătatea pe care le-a pierdut în cotidian. Versul clasic, figurația naturistă, un lirism dominat de emoție, camuflând, cu grijă, asperitățile disconfortului și disperarea existențială, sunt elementele dominante.

Aș decupa, în această perspectivă, două serii sinonimice, care traversează discursul, chiar de la piesele de început, până la cele din ultima plachetă, publicată postum. Prima serie vizează o realitate discretă, estompată. Ea ar constitui ecranul pe care se proiectează existența curentă. Termenii sunt evident conotați negativ (mucegai, nămol, ceață). A doua serie, în

opozitie, exprimă nostalgia spațiilor pure, ingenue. Lexemele numesc acum elemente aparținând naturii: pomi, frunze, păsări și, mai ales, albine; alături de acestea, peisajul astral, inundat de lumina nocturnă (« nimbat » de stele ori lună).

Prins în condiția de ins și de poet “refuzat” (« înghesuiți în felul de-a trăi », constată cu amărăciune), încercând să scape de lestul ființei sale de lut (“Ce bine-ar fi dacă-aș putea încet/ Să mă dezbrac de carnea-nfumurată”), Gheoghe Pruncuț și-a asumat, fără bucurie, “boemia”, tânjind spre sferele imponderabile și curate ale poeziei, așa cum a conceput-o el, ca pur lirism. Iată o piesă (o *Perspectivă*), exemplară în acest sens: « Deci, iată-mă la marginea pădurii,/ Ieșit din brazi și zvelte căprioare,/ Nimbat mă simt pe creștetul făpturii,/ Arată-te divină înserare!!! Sunt piatra care tremură și urlă!/ În miez de noapte, cucerit de vânt,/ Când brazii-și lasă cerul de pe turlă,/ Să mă îmbrac în straie de cuvânt.// Te-aștept să vii, tiptil, să mă străpungi,/ Cu dorul tău gelos pe primăvară/ Ca lutul de pe mine să-l alungi – / Eu, floarea ta, de suflet, milenară».

Sprijinului, pe care matricea naturală sau cosmică i-l oferea, poetul îi adaugă, din ce în ce mai bine conturat, cu vremea, suportul divinității: un „sol” neașteptat îi aduce promisiunea unei vieți „simple”, la „margine de rai”.

Drumul spre credință este parcurs anevoie („Tată, carele ești pretutindeni,/ Mă doare necuprinsul, uneori,/ Și mă mai doare, caldă, neputința/ De-a fi mereu cu Tine până-n zori!!!/Ajută-mă...”, *Rugăciune*; sau: „Mă cutremur Doamne numai ție”, *Stâna din vale*; și: „Amestecatu-Te-am în toate murdăriile mele,/ Doamne, și tare n-am făcut bine ce-am făcut”, *Rugăciune de toamnă*). Dorința de Dumnezeu merge, la Gheorghe Pruncuț, în paralel cu insidioasa stare de rău și cu presentimentul morții. Se reține poezia *Groparul* (citată și de Cornel Ungureanu), unde motivul extincției se întâlnește cu metafora *suflet-apă*, lăcașul stării potice (v. Lucian Blaga): „Și

s-a săpat adânc și s-a săpat/ Până la apa sufletului meu./ S-a auzit atunci un oftat:/ Groparule, adapă-te mereu!” *Groparul*.

Volumul *Clipa ascunsă* (apărut, cu efortul celor doi editori – Eugen Bunaru și Marian Oprea, la Editura Marineasa, Timișoara, în 2006) însumează o experiență poetică, singulară în felul ei, parcursă cu sinceritate și dăruire. Cu atât mai mult, credem că ar fi util ca asemenea inițiative de recuperare să fie continuate.

Caligraf, 11/2007

“SĂ RÂZI PLÂNGÂND”

Publicist, prozator, poet, Ion Șerban Drincea slujește de mai multe decenii spiritul cultural al orașului Drobeta Turnu-Severin. A scris și a publicat numeroase reportaje, legate de evenimente și oameni, de destinul cetății sale. S-a implicat afectiv și a trăit la cote lirice faptele, peisajul, propria existență din urbea de pe malul Dunării.

În 2002 trece pragul unei vârste, “când fiecare gând/capătă forma ghiocului”. E un moment prielnic pentru rememorări ori melancolice tulburări ale sufletului. Tipărește volumul de versuri (subintitulat “antologie de autor”) *Războiul civililor cu îngerii*, Editura “Decebal”, urmat, la aceeași editură, în 2003, de placheta *Versus*.

Matur, desprins de preocupările sale de jurnalist și implicat în configurarea unei reviste cu profil literar (“Caligraf”), își asumă, acum, cu deplină conștiință, destinul și atitudinea estetică proprii poetului, ale unui poet trăitor în exuberantă desfășurare postmodernistă. Chiar indicii semantici din titluri (direcția lor metalingvistică) ne conduc spre o poetică de strică actualitate, pe care autorul încearcă s-o asimileze și s-o valorifice.

Războiul civililor cu îngerii (Ion Șerban Drincea, pare-se, întrebuințează termenul *război* cu sens denotativ, “conflict armat”, de vreme ce *îngerii* se opun *civililor*, adică unora care nu sunt militari), este, într-adevăr, potrivit avertismentului din subtitlu, o “antologie”. E drept, cu secvențe nemarcate grafic, dar, și așa, cuprinzând, suficient de vizibil, câteva cicluri și câteva etape. Primul ciclu, în ordinea desfășurării volumului, ar însuma versuri scrise mai recent și dominate de două motive. Cel dintâi este *timpul*, figurat ca *ghioc*, “ghicitură”, loc ce oferă, pentru inițiați, misterul vieții. Astfel, “civilii” suntem

noi, muritorii, perpetuu sortiți să “negociem”, “cu fiecare moarte”, destinul “de a fi viață în algoritmul trecerii”. Tema e străveche, prezentă în literatura tuturor generațiilor. Lui Ion Șerban Drincea îi revine meritul de a încerca o definiție a conceptului: “puțini ne-au numit timpul cu mai multă grație”, notează Cornel Ungureanu în *Cuvânt înainte*.

Dar poetul nu renunță nici la metonimia *timp* – *clepsidră*, figură stabilă a limbajului poetic în ansamblu, propunând chiar o metafora-sinteză “ghiocul grăuntelui de nisip” (*Am oprit timpul*). Nucleu al demersului liric, timpul dezvoltă spații metaforice adiacente. Este un univers mai degrabă abstract, dominat de tânguirile eului, ale unui eu întâmpinat pretutindeni de dovezile trecerii, ale îndepărtării, ale mersului spre “pușcăriile țărâni”, la “capătul timpului”. Se clarifică și ideea războiului din titlu: e vorba de bătălia dintre muritori, inexorabil efemerii, și îngeri, care sunt veșnici (să se vadă și poemul *Forma ghiocului*).

Durata, măsurată cu viața unui om, devine, în versurile lui Ion Șerban Drincea, *spațiu*. Poetul vorbește despre “*distanța drumului/ de la sufletul meu până la prima iubire*”(s.n.) sau contopește, într-o imagine sincretică, diacronia cu întinderea spațială, în frumoasa poezie *Între două depărtări*: “am intrat într-o groapă de lumină/ și s-a făcut întuneric/ oamenii au căzut în genunchi/ înaintea florilor/ n-am auzit nici rugă nici pași/ numai strigătul adâncului/ până când cerul s-a micșorat/ în depărtarea glasurilor/ rămase pe marginea gropii”. Se adaugă aici apropierea sau chiar suprapunerea unor termeni aflați în contradicție, cum ar fi, de pildă, *lumină* – *întuneric*, precum și *tăcere* – *strigăt*.

Al doilea motiv al ciclului este dezordinea lumii, *confuzia*. Ea naște *harababură*, *hărmălaie*, *vânzoleală*, *bâlci*, *haos*, lexeme și pretexte lirice recurente. “E multă vânzoleală în viață”, sau: “Este haos lume este haos”; și: “S-au răsucit fusele orare/ în ochii timpului”, spune poetul în *Bâlciul ochelarilor*

(v. și *Paradoxuri etc.*). Care este sursa acestor stări? Pierderea unor valori aparținând eticii creștine, „uitarea iubirii”, pare a conchide autorul (*Sunt pe recepție*). Sau, poate, cauza dezagregării, ceva mai vag explicitată poetic, ar sta în păcatul original, repetat de urmașii „Moșului Adam”, până azi.

Numai că, pentru Ion Șerban Drincea, dramatica (de)cădere a speciei umane, ca și întregul tablou al confuziei reprezintă un spectacol derizoriu, o scenetă cu inși jalnici. Adam seamănă „cam cu Vasile/ ce locuiește la etajul doi în bloc”, iar Eva este „o fășneată creatură” (*Puțină filozofeală*). La fel, demnă de luat în răspăr este panorama socială, cu „politruci”, care „au trecut până acum/ prin toate ițele partidelor”, cu un „eveniment al urbei” precum căsătoria la „Sfântul Așteaptă” a „cerșetorului de lângă zidul bisericii/ cu Gina Cântăreața din grădina publică” (să se vadă *Confuzie*).

De altfel, în general, tensiunea lirică se declanșează din asemenea construcții de tip oximoronic. Dar „sinteza lexicală” propriu-zisă, specifică oximoronului, se realizează doar prin sintagma *râsu-plânsu*, ce apare cu o oarecare frecvență și comunică, aș spune, starea dominantă a poeziei lui Ion Șerban Drincea (una dintre piese se numește *Să râzi plângând*). Echivocul introdus de acest dublet se referă, însă, nu doar la predispoziția incertă, bipolară, a eului. El ne avertizează (într-o manieră metatextuală, indirectă) asupra poeticii adoptate. Ion Șerban Drincea nu vrea să vorbească serios despre lucrurile grave, el apelază la discursul persiflant, în doi peri, cu expresii împrumutate din limba vorbită, uneori, chiar din argou, cultivând, cum afirmă singur, „echilibrul sfidării”. Dezacordul, tristețile, îngândurarea sunt mascate de texte ce mimează detașarea și umorul, căci, declară poetul, „s-au liberalizat toate semnele”: „Un amic s-a dus plictisit de toate/ în câmp de verdeată cum spun mai toți popii”; și: „Mă bucur că poți râde/ la marile zile ale omenirii/ după ce dai de pomană cerșetorilor/ gaura de la covrigi/ cum s-a întâmplat ieri/ de ziua Sfântului

Așteaptă/ nu m-am bucurat însă când plângeai/ la despărțirea de linia vieții/ să ajungi în țara lui Papură Vodă...”; sau: “I-am atras atenția domnului politruc/ să nu mai răspândească zvonuri/ despre Cântăreața Cheală/ că se supără Eugen Ionesco/ și o să iasă din mormânt/ să le spună rinocerilor/ să-l joace pe coarne/ până-i va veni mintea la cap...”.

Oximoronului i se alătură, adesea, *paradoxul*, figură din categoria metalogismelor (sinteză între termeni aflați în opoziție logică), pentru a da glas, de data aceasta, ambiguității, neclarității, ce se nasc din răsturnarea cursivității firești a lucrurilor : “este dramă oameni/ să vezi orbii vorbind despre lumină/ și canteroșii făcând planuri despre viitor” (*Păsările și-au uitat cuiburile*).

În a doua secțiune a volumului, tonul se modifică. Poemele sunt de mai mică întindere, se insinuează inflexiuni elegiace și o figurație în care domină vegetalul și tăcerea (“Numai noi doi și trei flori albe/ am oprit timpul peste fruntea noastră”). Bruschețea limbajului din textele anterioare se domolește, poetul vorbește acum în șoaptă, cu o blândă nostalgie a lucrurilor și a fapturilor evanescente – florile, pasările “rănite”, lumina difuză și, mai ales, îngerii.

* * *

În linii mari, volumul *Versus* merge în continuarea celui anterior. Melancolia, trezită de efemeritatea vieții (*Pragul timpului, Legile clepsidrei, Porțile ochilor* etc.), sentimentul trecerii (“simt mașina de tocat anii”) se adâncesc. Totodată, devin mai accentuate, mai limpezi și mai insistente eternele întrebări pe care și le pun oamenii: de unde vin, unde se duc, cine face legile lumii: “Nu uita trecătorule prima lumină/ ce ți-a rupt retina spre lume/ amintește-ți că acolo cântau îngerii/ iar

dincolo de raze hălăduiau animale/ căutând drumuri pierdute”; sau: “Cunosc legile clepsidrei/ precum știu pe de rost/ textele tablelor legilor din ediția a doua/ precum aud suspinele lui Moise” etc. Intuiția “marelui descânt” și efortul de a “dibui “întâmplarea” propriei nașterii în “cântarul timpului/ transformat în cruce/ peste ceva nedefinit la răsăritul soarelui” domină tematica textelor.

Stilistic, se impune o anumită înclinație spre sonurile cântecului popular. *Goană, Drumuri, Obsesie, Strigăt, Moment, Se ruga pământul, Descântec* (“Cu două paie de grâu/ cu apă moartă la râu/ cu lună din răsărit/ cu lacrimi de margărit/ cu cărbune stins de orb/ cu nouă pene de corb/ cu păr de câine turbat/ mort la ultimul lătrat/ toate la un loc...”) sunt exerciții pe un tipar dat, cu versuri cantabile, în care poetul își reiterează motivele preferate. Se detașează două poeme – *Prima solie* și *A doua solie* –, scrise, și ele, în metrica melosului folcloric. Poetul adresează rugăciuni lui Dumnezeu sau sfinților zăvorâți în mănăstiri (“Doamne mă gândesc la tine”; sau: “O sfinți trageți zăvoare/ și deschideți ușa mare/ că în rugi venii aici”). În centrul acestor rugi stă crucea. Elanul autorului, suflet zdrobit de “barbar”, urmează hotărârii de a evada din lume (“C-am venit scăpat din fugă/ să te ard pe foc de rugă/ între trupul meu de-afară/ cu nisipuri de sahară”), hotărâre ce se îngemănează, s-ar părea, cu intuiția naturii cruciforme a întregului univers (“ceru-n cruce s-a răsfrânt”).

Două cărți ce ne vorbesc despre experiența spirituală a unui poet, aflat în plină maturitate, și despre năzuința sa de a topi, în propria-i creație, deopotrivă, asperitățile lumii și efluviile, mereu proaspete, ale sentimentului.

Caligraf, 1/2005

FASCINAȚIA CIFRULUI POETIC

Atracția pe care poezia lui Ion Șerban Drincea o dovedește, încă din volumele anterioare (vezi, printre altele, *Ochiul cercului*, 2001; *Războiul civililor cu îngerii*, 2002; *Versus*, 2003), față de un modernism oarecum moderat, fragmentat, la răstipuri, de revenirea la stihul clasic, cu preferința sa pentru echilibru și geometrism formal, ia în recenta sa plachetă (*Secretele cifrului*, Editura Brumar, Timișoara, 2007) o turnură mai pronunțată. Este vorba de sincronizarea autorului cu maniera contemporană, nu doar în forma expresiei (de pildă, cultivarea aproape exclusivă a versului liber), ci și în conținutul ei. Din această perspectivă, *cifrul* (*Secretele cifrului*) nu reprezintă doar, ca în orice text poetic, o metaforă pentru *cheia* discursului: el desemnează un complex de formule, ce pun în funcțiune textul, așa cum sistemul combinatoriu de operațiuni *determină* calculatorul să emită *semne inteligibile* (purtătoare de semnificație). Se pare, așadar, că în ideea poetului despre lume s-au produs (ori sunt pe cale să se producă) schimbări.

El nu mai ia contact *direct*, *nemijlocit* cu realitatea, ci se uită, în jur, asemenea generației *on-line*, prin prisma legilor electronice. Și, ca să mă exprim figurat, în direcția adoptată de autor, realitatea e un *ecran*, unde se proiectează mulțimea *sistematizată* de semnale și legături pe care poetul le *citește*, mutând *cursorul* neutru al privirii. Ca într-un soi de *program electronic*, pentru a accede la obiectul contemplat, trebuie să străbați mai multe trepte, fiecare dezvăluind câte ceva din alcătuirea ansamblului: "...aveți încredere în mine/ sunt scribul vostru devotat/ recent am semnat contractul/ mileniul

trei este asigurat/ în *cuvinte pe înțelesul* urmașilor/ primesc *mesajele* clare/ prezentul le adună buimac/ se-ntâmplă ceva în *tipare...*” (*Congresul planetelor*), notează poetul. Altă dată, vorbește despre “un *semn necunoscut*“, situat ”într-un *alfabet* al viitorului/ plecat din *codul* viselor“ (*ibid.*), și despre “vorbe *cifrate*” sau “*coduri* de gânduri/ ce se orânduiesc în *litere semnale*” (*Coduri de gânduri*). Alunecarea spre acest tip de percepție (de decodare) este vizibilă, după opinia mea, în importanța pe care Ion Șerban Drincea o acordă ordinii de tip *semiotic*. Aidoma calculatorului, cele din preajmă, observă poetul, emit *semne* pe care cel ce le vede trebuie să le dezlege și să le transforme în *mesaje*. Într-un asemenea tip de notație, chiar dacă interdependența referent-imagie este, în principiu, cvasi-aleatorie (depinde de alegere, nu de context !), pentru a fi *mesaj* poetic, cuvântul trebuie să devină *metaforă organică*: ”Simbolul l-am luat la întâmplare/ mi-a ieșit prin tragere la sorți/ putea fi gândac în loc de floare/ sau o cruce frântă peste morți// Doar mesajul poate-ar fi fost altul/ încuiat în altfel de cuvinte/ rostuit din hăul sau din-naltul/ alergând pe lacrimile sfinte“ (*Dorul înmulțirii*).

În mare, obsesiile poemelor lui Ion Șerban Drincea se circumscriu aceluiași univers, disforic, în esență. Trecerea (timpul ca *trecere*, nu ca durată, “timpul advers”) și, în contrapondere, nevoia de a găsi în creație un reper stabil și peren, apoi constatarea caracterul haotic al vieții sociale, al societății (arealul “*circarilor*”), față de universul calm, dătător de liniște al naturii (să se vadă frumoasa poezie *Filodendron*), în fine, căutarea sensurilor existenței dincolo de alcătuirea materială a lucrurilor, uneori, în orizonturile transcendenței, iată câteva dintre temele ce traversează poezia lui Ion Șerban Drincea și pe care le regăsim și în volumul de față.

Seria *contrastelor* (contrastul, de altfel, e o figură frazeologică dominantă în textele autorului) vizează perisabilitatea tuturor lucrurilor, pierderea, nostalgia vârstei

tinere, a capacității de visare, a prospețimii (toate “uimirile pierdute”), florile uscate, toamna, secarea capacității de simțire etc. Li se adaugă, la nivelul morfologiei, o anumită abilitate în folosirea timpurilor verbale. Este vorba despre ocurența, în contexte date, a verbelor la imperfect (durativ, evocând un trecut ireversibil): “era o vreme”, “era o vârstă”, “era vârsta”.

Față de o asemenea dezbatere gravă, Ion Șerban Drincea are, ca și altă dată (în alte volume), o atitudine oarecum particulară. Pe de o parte, discursul său poetic oscilează între stări contradictorii, pe de alta, el instituie aceste atitudini, incompatibile în esență, ca niște trăiri complementare (râsu’-plânsu’ : “lacrima râsului”), așa încât, contrastului i se adaugă, așa cum spuneam și cu alt prilej, figurile din categoria metalogismelor – *oximoronul* și *paradoxul*. În șirul paradoxurilor s-ar încadra și plasarea neașteptată a computerului în categoria figurilor conotate negativ (Edenul, era tinereții pure, a începuturilor, e plasat în opoziție cu veacul nebuloas al “hieroglifelor ciudate/ puse în cumpăna vocalelor/ burdușite de civilizația lui Gutenberg/ și de ifosele computerelor/ ironizându-l pe Moise/ că a sculptat poruncile în piatră” (*Colbul timpului*).

Ceea ce ține de noutate, totuși, este un gen de abstractizare a privirii, o transpunere a discursului în circuitul unei gândiri supraindividuale, ordonate nu de impulsurile neprevăzute ale sufletului sensibil, ci de legi impersonale, conținute în *termeni*, înzestrați mai degrabă cu inteligență, decât cu simțire (*cod, cifru, semnal, semn, punct simbol* etc.), adică ceea ce poetul însuși numește “liberalizarea semnalelor”: “Mă simt îndemnat prin cuvinte/ să orânduiesc în litere semnele/ pentru viitoarele secole/ stabilite în noul calendar al vieții/ aflat acum în dezbatere la masa rotundă/ din palatul ordinului milenar/ autorizat la tribunalul secret/ de la intersecția punctelor cardinale/ voi face dreptate cu simbolurile/ pentru fiecare cifră va fi o naștere/ fiecare vocală va avea un drum/ legătura dintre

prezent și sfârșit/ se va face prin cercuri rotite...” (*Coduri de gânduri*).

Poate mai puțin preocupat, până acum, de melodia stihurilor, de virtuțile sonore ale lexemelor, de potențialul combinatoriu al sunetelor în curgerea ideilor poetice, autorul ne face, de data aceasta, surpriza unui poem, unde pare a medita tocmai la atare procedee. El apropie, în mod inspirat, poezia, de muzicile celeste și ne vorbește despre expresivitatea în sine a vocabulelor poetice. Mi se pare a fi aici un prag, pe care poeziile lui Ion Șerban Drincea urmează să-l treacă cu succes, după opinia mea : “A venit vremea să mă opresc/ la jumătatea cuvântului/ pentru a număra vocalele/ speriat de ecoul răgușit/ mi-e teamă să nu uit alfabetul/ și îl respect ca pe o rugăciune/ până când zilele se adună în cântec/ îngerii cad în uimire/ și îi cer audiență Domnului/ să spună cine este acela/ care biciuie literele cu gândul/ până își pierde forma/ știu că ei mă caută/ și le spun înțelesul alfabetului/ și aștept la poarta literei/ cu însemnul zilei nașterii mele/ le voi spune toate minunile imnurilor/ și măreția simfoniilor nescrise/ auzite din burta vocalelor/ umflate de teama gândurilor/ că uit ordinea alfabetului” (*Înțelesul alfabetului*).

2008

POEZIA DUPĂ POSTMODERNISM

Poate una dintre primele impresii pe care lectura celui de al doilea volum al Adrianei Tudor Gâtan (după *Diminețile unei adolescente carnivore*, Ed. Mirton, Timișoara, 2003, Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Timișoara) o trezește este caracterul plastic, sintetic și evocator al titlului: *Materie și alte sentimente*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2007. Ce vrea să sugereze această asociere insolită de termeni („materie” și „sentimente”), din sfere semantice diferite, opuse chiar?

Un răspuns ar trebui căutat în aptitudinea ce-o dovedește semnătura versurilor în explicitarea propriei poetici. Adriana Tudor Gâtan face parte dintre acei autori ce își construiesc discursul *la vedere*; ea nu cultivă tehnica surprizei, nu-și ocultează formula stilistică (deși, de multe ori, figurile sale, de pildă *comparațiile*, mizează tocmai pe aceasta); poeta nu dorește să-l surprindă pe cititor, ci să-l avertizeze, dirijându-i lectura.

Sugestiile titlului sunt completate de cele trei moto-uri care însoțesc placheta. Una dintre idei ar fi pledoaria pentru actul poetic spontan. Textul „se face” din el însuși, fără intervenție din afară; e generat de propriile-i straturi adânci, ascunse: „Poezia trebuie să se facă singură. În mod secret, subteran” (Jorge Luis Borges). Alta prefigurează definiția artistului, înțeles drept receptacul, memorie vie a lumii: „Nu-i nici un lucru care moare/ Fără ca-n mine să rămână viu” (Salvatore Quasimodo).

Date fiind toate aceste preludii metatextuale, nu ne rămâne decât să încercăm conectarea teoriei poetice cu textul liric însuși.

Adriana Tudor Gătan scrie o poezie a notației. Ochiul este cel care primează în percepția lirică. El înregistrează lumea fenomenală: ființe, obiecte, lucruri ori fragmente de lucruri, tot ceea ce cade sub incidența simțurilor. Acuitatea senzorială (a vederii, în special) nu se consumă însă în simple viziuni plastice, ea reprezintă doar sursa imaginativă din care autoarea își extrage materialul pentru a aduce în concret infinitezimalele mișcări ale sufletului: „După o noapte/ ca un film mut/ în care înoți printre/ fantomele de peste/ zi/ ușor/ ca un pom scuturat/ poate la/ gât cu firul/ de păianjen/ al becului/ îți aspiri dorința/ de-a porni/ spre altă/ dimineată...”; sau: „Un timp n-o să mai fiu în stare/ să scriu un rând/ cuvintele îmi putrezesc în carne/ ca o ață chirurgicală...”; și: „...sufletul/ meu lung ca/ un picior de păianjen/ călătorește printr-o/ grămadă de pene”.

Dincolo de aceste asocieri insolite, aș reține însă enunțurile, ce, depășind comparația propriu-zisă, apelează la construcții de tip metaforic și, prin ele, la sugestie: „O fată gravidă cumpără, de poftă, trei pești vii,/ dintr-un/ acvariu cenușiu și ajunge cu ei acasă,/ după o scurtă/ călătorie cu trenul prin noapte și iarnă,/ semivii./ Dar fata gravidă nu poate să aștepte, îi e poftă,/ mâinile/ ei visează oasele albe, mărunte și dese, nările ei/ palpită/ gura ei se umple de apă limpede de râu; peștii/ respiră/ în pungă, își lovesc moartea peste gură cu/ putere, coada/ lor strălucește ca un mâner de argint, sub solzi/ sângele/ își vede de drum./ Mâinile ei apucă unul, doi, trei și-i izbește de/ tocătorul de/ lemn (ca în filmele lui Kusturica) cu țipăt de/ mamă și făt/ laolaltă, apoi lama cuțitului neascuțit pătrunde/ alene/ (din ceafă) și taie capete neadormite încă, simte/ cum solzii/ acoperă camera rece, pătrund în burta ei și/

copilul i se/ mișcă, izbind tandru în pereții căptușiți cu/ viață,
în timp ce/ fata pregătește masa, șterge gresia albă”

Enunțul poetic are, așadar, caracteristici picturale (chagalliene, observă Raluca Dună în „Luceafărul”). Notațiile se adună în mici tablouri, cum ar fi această „natură moartă”, în care lumina pune lent stăpânire pe încăpere: „Dimineața se trezea/ pe față cu o liniște/ ciudată – soarele naufragiind/ pe geamuri printre ciucurii/ de mătase ai perdelelor și/ mușcata creată -/ în odaie miroase a praf/ și a icoane proaspăt stropite/ cu busuioc/ într-un colț două andrele/ înfipite în lumina aburindă”. Alteori, enunțuri scurte consemnează ce este în jur, aproape ca într-un inventar neutru: „Casa are o verandă/ galbenă și pian/ fustele mele sunt/ albastre și lungi/ cu flori de câmp/ Supa aburește în/ farfurii/ hârtiile zboară/ cu frunzele”.

Dar aproape niciodată textul nu rămâne la acest nivel static, descriptiv. Elementele de peisaj, înregistrate disparat, dau impresia unor cadre în continuă mișcare, în permanentă disoluție (de „realitate în agonie”). Trăirile vag disforice, melancolia temperată, lentoarea, cu care tristețea mocnită („o tristețe de van Gogh”) a realității ajung la sufletul poetei, se alimentează și capătă contur, printr-o stranie refracție, din materia acestui ecran „fluid”, din reflexele acestei *oglinzi*: „Am umflat roata de la/ bicicletă/ de azi după-amiază i-am/ desfăcut cu grijă căpăcelul/ am lăsat să plutească/ un pic prin casă aburul/ negru al morții ce stă sub/ preș”.

Versurile Adrianei Tudor Gâtan învederează, în doze convenabile, pe de o parte, o abordare intelectuală a discursului poetic (o dovedesc conștiința de sine, numărul mare al comparațiilor, câteva notații metatextuale), pe de alta, calitatea de a gândi poetic. Autoarea știe nu doar să facă o selecție a elementelor „expresive” și să le așeze, uneori, în alăturări surprinzătoare, ci și să sugereze inefabilul unor sentimente, ceea ce ține de pulsația subtilă a interiorității: „Cu ce se măsoară nefericirea/ cu lucrurile frumoase întâmplare/

demult/ între doi oameni pe o stradă/ însorită/ de o parte și de alta a/ muntelui/ gesturile lor tandre întârziind/ înserarea/ în ce lumină de toamnă/ s-au prefăcut chipurile/ lor de atunci/ o tristețe de van Gogh/ un anotimp al iertării/ până la sfârșitul/ privirii/ încrustate/ în străveziul/ clipei”.

O poetă tânără în al cărui talent am încredere, Adriana Tudor Gătan pare să fi ales un drum de mijloc, între orientarea „postmodernistă” consecventă și dinamismul creator, proaspăt și imprevizibil, ce i-ar putea urma.

* * *

Aflată la primul său volum, Monica Stănilă (*Iconostas*, Editura Roșca-N. Beniamin, Colecția Ștraif, Cernica, 2007), absolventă de teologie, profesoară de religie, în pragul unui doctorat în teologie, așa cum aflăm dintr-o notă de introducere, semnată de Cornel Ungureanu, ne oferă un volum cu o tematică exclusiv religios-mistică. El ar putea fi rezumat prin acest *Psalms de laudă*: „Și dacă întreagă aș fi/ lacrimă și rugăciune/ n-ar fi îndeajuns/ să vestesc/ minunăția lucrărilor Tale/ cu mine.”

Potrivit sugestiei din titlu, cartea cuprinde un șir de „icoane”, care adună laolaltă, în formule plastico-poetice, experiențele epifanice ale tinerei poete, „întâlnirile” cu Dumnezeu și cu tot ceea ce înseamnă această Prezență în viața ei. Textele se desfășoară în ordine cronologică (ele sunt date: Bobotează 2000, 6 februarie 2007 etc.), reprezentând, de fapt, jurnalul viețuirii în preajma și în interiorul sacralului, un jurnal scris cu sinceritate și simplitate, dar, mai ales, cu ardoarea unui spirit însetat de mântuire („să nasc în sinele tău/ cele trei virtuți/ fără de care soarele e mort”).

Data fiind această structură, piesele au, în primul rând, un caracter confesiv, ele sunt mărturisiri despre ceea ce trăiește un ins credincios care frecventează Biserica și cunoaște rânduielele ei, care se apropie cu pioșenie de sacrameinte, de ritualuri: *Liturghie, Vecernie, Spovedanie, Icoană, Iconostas, Locaș de cult, Cuminecătură*. Sunt, apoi, ecouri din *Biblie* ori din atmosfera isihastă a mănăstirii, nu lipsesc nici trimiterile la cultura teologică a autoarei: *Dansul Salomeei, „Urâciunea pustiirii”, Paza gândului, Teologhisire, Crez ortodox, Eshaton, Miezonoptică* etc. etc.

Promițător, din perspectivă estetică, este modul în care poeta reușește să transleze, totuși, în cele mai reușite poeme ale sale, universul religiosului și să-l facă „sensibil” cititorului de literatură. Iată, printre altele, această *Apocalipsă*: „Bat la ușă./ Cum spune profetul./ Bat în zadar:/ Bat dinăuntru/ la propria mea ușă/ să mă audă cineva. // Dar dacă deschide/ nu mai știu/ ce să fac afară.”

Un important fond al volumului se constituie din ceea ce *Biblia* însăși cuprinde în *Cărțile poetice*: adică *psalmii*. Tipologia psalmilor e urmată într-o seamă de piese, fie că se numesc *Rugăciune, Înviere, Doxologie, Silogism*, ori chiar *Psalm*. Mici texte de laudă și bucurie, ele se reliefează prin lirismul lor însoțit (*lumină* e, de altfel, termen dominant): „Te adulmec în aer;/ Te pipăi în stele,/ Te miros printre flori,/ Te văd în lumină,/ în pâine Te gust/ și Te sorb în vin,/ Te aud și Te simt în mine,/ mă bucur că **Ești**/ lumea mea de lumină.”

Deși enunțul este, în general, senin, credința imprimând tonalitatea volumului, pe măsura maturizării eului (jurnalul consemnează devenirea tinerei în cunoaștere teologică), contactul cu divinitatea devine mai complex, mai puțin linear. Autoarea notează tulburările sufletului, căderile și regăsirile. Ideea luptei cu păcatul, înnegurarea aștern o undă de melancolie peste versuri.

Și iată, spre sfârșitul volumului, o poezie cu adevărat frumoasă: „Stăteam pe o bancă în vechea cetate a/ Albei./ Am văzut atunci/ în mersul tău îngândurat/ că iubirea dintre noi e nedefinită.// Să re trăiesc asta, doar atât;/ eu așteptând și tu venind” (*Poveste*).

Reflex, 10 – 12/2007

DESPRE “SECRETELE” ISTORIEI LITERARE

Cornel Ungureanu este, probabil, unul dintre cei mai originali critici și istorici literari ai momentului.

Recenta lucrare – *Istoria secretă a literaturii române*, Ed. Aula, Brașov, 2007 – , precedată de câteva volume, de câteva « trepte » : *La umbra cărților în floare*, 1975 (debut); *Proză și reflexivitate*, 1977; *Contextul operei*, 1979; *Imediata noastră apropiere*, I, 1980 (II, 1991); *Proza românească de azi*, I, 1985; *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, I, 1995 (II, 2001); *Geografie literară*, 2002; *Mitteleuropa periferiilor*, 2002; *Europa centrală*, 2004; *Geografia literaturii române*, azi. vol IV, *Banatul*, 2005, desăvârșește configurarea unui amplu câmp analitic, singular în contextul culturii noastre.

Profilul insolit al autorului e susținut de caracteristici, ce țin, deopotrivă, de vocația sa și de capacitatea de a prelucra rapid informația, pe care o extrage, cu aviditate, de oriunde se ivește ea – din document ori operă artistică, din literatura de specialitate, din corespondență sau din experiența directă. Excepționala memorie a datelor, corelată cu inteligența selectivă și cu puterea de a se obiectiva, de a se distanța, atunci când evaluează un scriitor sau altul, pe de o parte, fluiditatea scriiturii, pe de alta, în care îl recunoaștem pe cel ce știe să situeze faptul de cultură într-un cadru narativ, iată o, eventuală, o succintă descriere preliminară a personalității lui Cornel Ungureanu.

Temperamentul său, aplecat, concomitent, spre demers științific și spre creație (spre cercetare și spre defășurare epică) este premisa unei fructuoase ambiguități, ce i-a dominat, încă de la debut, textele.

Comentatorii au remarcat imediat ușurința cu care criticul, în paralel cu scrutarea peisajului literar autohton, asimila orientările teoriilor moderne din Occident. Ușurință contracarată însă de efortul permanent de a se delimita de orice tutelă și de a-și lansa propria metodă, de a-și alcătui propriul sistem. Spirit polemic, scotocitor, istoricul literar are pasiunea descoperirii tărâmurilor noi, a amănuntelor inedite, a unor adevăruri nerostite. Toate acestea conferă studiilor sale prospețime și actualitate, surpriza necunoscutului: ”În epoca noastră foiletonistică, notează Cornel Ungureanu, în *Prefață (Istoria secretă a literaturii române)*, e greu să atragem spre literatură onoratul cititor fără o *încercare energică* (s.n., O.B.) de a-l provoca, de a-i stârni curiozitatea...”.

În ce fel crede autorul că e posibilă resuscitarea interesului pierdut? Printr-o translare, printr-o acțiune de “transcriere”. Deziderat realizat, de altfel: scriitorul abandonează mai vechea “Galaxie a lui Gutenberg” și își mută perspectiva în “cealaltă galaxie”, ”a imaginilor”, specifică timpurilor moderne, dominate de “globalizare”. Între aceste orizonturi, dobândesc rol de repere, în studierea fenomenului literar, a diacroniei valorilor, a ierarhizării lor, concepte și științe noi, precum *geografia literaturii* și *geopolitica*, sau *Centru* și *margini (granițe, periferii)*. Rezultatul e vizibil: o mare *mobilitate* animă discursul. Cercetătorul încearcă să primenească analiza și, totodată, să se mențină printr-un *cifru al prudenței* (sintagmă rostită cândva de Monica Lovinescu, “splendidă formulare pentru profesiunea de critic/ istoric al literaturii române”, subliniază Cornel Ungureanu).

Așa se face că, în ciuda unor elemente, oarecum străine de ceea ce se înțelege, în mod convențional, prin istorie literară, volumele lui Cornel Ungureanu instituie, treptat, o *panoramă istorică* a literelor românești, o “istorie alternativă (secretă!)”, șerpuitoare și cuprizătoare, ce face abstracție de “excluserile”

de orice fel, de distanțele spațiale sau de cele în timp. Este istoria generată de aprofundarea geografiei literare.

Firește, aceste principii teoretice și metodologice și-au pus amprenta asupra modului în care se desfășoară etapele istoriei și sunt focalizați făuritorii ei, scriitorii. Aparent, cel puțin, se pare că autorul neglijează cronologia și adoptă un gen de fragmentarism și de concomitență. Un șir de *secvențe*, legate (determinate) de varii evenimente, de nuclee ideologice, politice ori culturale, de tainice înțelegeri sau interferențe, refac, însă, drumul sinuos al literaturii române, ca în orice istorie literară – de la folclor și documentele *fondatoare* (*Testamentul* lui Ienăchiță Văcărescu sau *Scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri*), până în zilele noastre.

Peisajul diferă, totuși, esențial. Principiul reconstituirii nu mai este *diacronia*, ci apartenența la o anumită geografie literară, la un context geopolitic. Pornind de la premisa că factologia, ce însoțește dezvoltarea literaturii noastre, este, în genere, cunoscută din lucrările tradiționale și din studiile aferente (citate cu multă grijă), autorul operează o seamă de *regrupări* și *revizui*. Ele nu urmăresc să conducă, *neapărat*, la răsturnări valorice (“nu văd ce se poate revizui decât în sensul în care vorbea E. Lovinescu despre revizui”), precizează exegetul într-un interviu, “Paralela 45”, 1 aprilie 2003), ci doar să reazeze desfășurarea istoriei pe alt fâgaș și, eventual, să mute accentele.

Privită din acest unghi, evaluarea nu va mai suferi de fenomene precum *criza de identitate*, epurări și refuzuri, fenomene ce au bântuit-o periodic. Exigențele ei ni se devoalează, în intenția autorului, nu din alinierea pasivă a datelor (implicate, de altfel, în comentarii), ci din multitudinea de *confruntări*, pe care geografia literară, cu feluritele ei determinări, le provoacă.

Istoria lui Cornel Ungureanu oferă o priveliște sincopată. Diversele relații (altădată disimulate) ori mulțimea de

apartenențe, ce-i poziționează pe actanți, arată lectorului un peisaj colorat și tensionat, în care stau alături, aparținând aceleiași tipologii geoculturale, ”personaje” (scriitori) aflate (aflați) la distanță de decenii ori secole (v., printre altele, paginile despre *balcanism*).

Unul dintre principalele jaloane ale acestei noi *taxinomii* este așezarea față de *Centru* și reevaluarea marginilor (a ”periferiilor” – ”scriitorii bucovineni, basarabeni, ardeleni, bănațeni”, scriitorii exilului).

Astfel, istoricul literar este, în egală măsură, interesat de text și de *context* (“istoric, desigur, politic, social”, notează în *Înceiere*). Și tocmai contextul îl obligă să-i includă între cei ce au făcut literatură română și pe scriitorii excluși altădată sau oricând (din motive geopolitice) și, mai ales, să aibă în vedere spații culturale limitrofe, interferente, regiunile, care, ”învecinate, își transmiteau mesaje...”. Titlurile unor capitole sau subcapitole sunt edificatoare : *Ieșirea în lume: Balcanii noștri cei de toate zilele; Reliefuri văzute și nevăzute. Acasă, în Europa Centrală; Banatul, deschidere spre Europa; Provinciile literaturii ; O cădere în timp. Despre granițele Ardealului; Basarabia migrațiilor; Bucovina. Despre scriitorii graniței* etc. Intresul pentru ceea ce se află în afara *Centrului*, la margine, a suscitât, de altfel, pematica preocupare a istoricului literar față de *cronotopul vestic* (v. volumul *Imediata noastră apropiere*, ce probează nu numai o bună cunoaștere a ținuturilor bănațene, ci și o excelentă descriere a vieții lor lăuntrice).

Profilul unor scriitori și al unor etape din evoluția literaturii noastre nu este niciodată definit în sau prin sine. Dincolo de aparențe și tipare, dincolo de ceea ce pare întâmplător, autorul *Istoriei secrete* caută *interferențele* (teritoriale, ideologice, politice, religioase). Preocuparea pentru răscruci, pentru întrepătrunderi generează impulsuri configurative neglijate până acum. Acestea sunt *peregrinările*

ori *pelerinajul*, *călătoria*, în genere, rezultat al acestei aventuri ce înseamnă găsirea unui centru (drumurile lui Eminescu “în căutarea centrului”, de pildă, sau cele ale lui Slavici, pentru care plecarea, rătăcirile înseamnă coborârea în “subteranele ființei” etc.).

Refugiul (altă formă de peregrinare: evadarea și regrouparea unor scriitori, mai exact, constituirea *Cercului* de la Sibiu) intră și el în vizorul geografiei literare, expuse de Cornel Ungureanu (v. capitolul *Provinciile literaturii*). Periodic, arată autorul, orașul provincial devine *Centru*, “capitală a scrisului sau a artelor”. Prilej de examinare a unor autori, poate uitați, poate minimalizați, cum ar fi Victor Iancu, I. D. Sîrbu, germanul Wolf von Aichenburg, dar și Gabriel Țepelea, “adversar al cerchiștilor”. Refugiul este legat și de nume ca Iustin Ilieșu, Lucian Valea, Copilu Cheatră, Petre Bucșa etc.

Pentru exegetul geografiei literare, călătoria înseamnă nu doar mișcare în spațiu, ci și experiență abstractă. O secvență a istoriei îi are în vedere pe scriitorii unor “realități insulare”, cei care s-au refugiat (s-au așezat), după 1947, într-un așa-zis *exil interior* – Vasile Voiculescu, N. Steinhardt, Lucian Blaga, Marc-Mihail Avramescu.

O formă a călătoriei, a tulburărilor perpetue pe care provocările geopolitice le generează este și dobândirea cu forța a Centrului. Fenomenul se manifestă complex în planul creației literare și Cornel Ungureanu i-a dedicat numeroase pagini (v. analizele asupra „noii” literaturi, proza după 1945).

În fine, remarcăm ceea ce autorul numește *tema paricidului*: căutarea tatălui, clarificarea unui arbore genealogic. Domeniu vag studiat, observă cercetătorul, dar foarte important, prin bogata sa “rodire literară”. Un amplu paragraf se ocupă de această chestiune și cuprinde referiri la Camil Petrescu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale, M. Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Panait Istrati și, oarecum, Petru Dumitriu.

Amplul excurs pe care *istoria secretă* ni-l prezintă, cu numeroasele sale divagații, cu lumea densă a mai multor secole de cultură și dezbateri despre literatură, cu ocolișuri, întoarceri și salturi, cu popasuri și interstiții epice surprizătoare, cu pagini savante, de desfășurări teoretice, ori altele, alerte, de căutări în subteranele vieții social-politice, în tainele grupărilor ezoterice sau ale existențelor personale, acest univers colorat și aproape mitic în multitudinea manifestărilor, a misterelor sale, este o bogată sursă de experiență intelectuală. Mai mult decât ceea ce știm despre tradiționala istorie a literaturii române, cartea lui Cornel Ungureanu ne face să înțelegem cât de complicată poate fi încercarea de a prinde într-o formulă simplă viața creației literare, cât de neadevărate și pripite sunt, uneori, diferitele taxinomii și, mai cu seamă, cât de trepidant poate trăi actul cercetării cel cu adevărat pasionat de acesta, cel ce face din lumea cărților propria sa lume.

Reflex, 2008

HOMO UNIVERSALIS

Personalitate de mare anvergură (Membru al Academiei Europene de Arte și Științe, vicepreședinte al Asociației Internaționale de Literatură comparată și membru în Biroul Executiv al Asociației Criticilor și Cercetătorilor Literari din SUA), cunoscut comparatist și filosof al culturii («La ora actuală, Virgil Nemoianu este cea mai lucidă și autoritară voce din cultura română» - Ovidiu Hurduzeu, în «Convorbiri literare»), cel care, prin anii '60, ne-a introdus în secretele structuralismului (v. studiul din *Structuralismul*, EPLU, 1967), profesor de filosofie, din 1998, la Catholic University of America, Virgil Nemoianu a publicat, de curând, în România, o nouă carte – un jurnal de călătorie (*Străin prin Europa. Note de călătorie 1983-1992*, Institutul Cultural Român, 2006). Titlul și, deopotrivă, succintul *Epilog* ne avertizează asupra caracterului oarecum inedit al acestor “note”. Este jurnalul unui european, ce s-a rupt (spațial) și s-a (în)străinat nu doar de meleagurile natale, ci și de ceea ce ține de esența împlinirii sale ca intelectual, format la valorile europene. El vine (după mai mulți ani de viață în America, țara sa de adopție, țara de “opțiune”) și ia cunoștință, pe viu (căci numeroasele și vastele sale lecturi îl avertizaseră, cu mult înainte), cu ceea ce câteva mari culturi și civilizații îi oferă. Impactul e uimitor. Și autorul, analist fin, nu se putea să nu-i observe singularitatea. Cel care contemplă și notează, aproape neutru, ceea ce vede are, simultan, mai multe personalități, mai multe euri.

Pe de o parte, însemnările sunt stimulate de ființa profundă, a cărei identitate a fost, la un moment dat, segmentată. Crescută dintr-o anumită rădăcină (aceea a țării natale) și replămădită, apoi, pe pământ american, ea este

înzestrată cu o dublă viziune (“Era vorba aşadar de un ‘european’ prin obârşie, care vizita ca un străin locurile din care provenea sau contempla ca noutăţi rădăcinile proprii...”, scrie autorul în *Nota explicativă*).

Pe de altă parte, profesorul, autorul de studii ştiinţifice, devenit călător, colindă, împreună cu familia, într-o ambianţă intimă şi paşnică, asemenea oricărui turist, locuri cvasinecunoscute până atunci, ia contact cu dinamica mediului social, dar, mai ales, cu priveliştea realizărilor culturale. Fireşte, instinctul său de cercetător, cunoştinţele, curiozitatea şi capacitatea de a scruta, de a vedea ce este esenţial îi domină impresiile. Se adaugă vocaţia comparatistului, obişnuinţa de a disocia în permanenţă.

Astfel, “notele” pe care ni le oferă Virgil Nemoianu nu au doar suprafaţă, nu sunt simple descrieri ori consemnări, ci ne relevă profunzimile înfăptuirilor artistice, antrenând numeroase alte contexte, apelând la memorie şi la propria noastră sensibilitate. E ca şi cum autorul ne-ar întinde un ochi, îndemnându-ne să privim o lume mirifică, altminteri greu de văzut.

Notele de călătorie s-au născut pe parcursul unui deceniu, între 1983 şi 1992, răstimp de peregrinări prin mai multe ţări europene. De ce tocmai 1992? Pentru că 1992 este anul în care profesorul Nemoianu îşi poate vizita, după o îndelungată absenţă, ţara. Însemnările încep cu un *Jurnal englezesc* (vara 1983) şi se încheie cu *Trecerea cortinei* (iunie 1992). În acest interval, sunt străbătute, succesiv (în vacanţe, de aproximativ o lună, împreună cu soţia şi cu fiul, sau cu prilejul unor întâlniri ştiinţifice), Anglia, Franţa, Spania (într-un “scurt voiaj”), Belgia, mai pe îndelete, Germania, Austria, Italia, din nou Franţa – Parisul, iarăşi Germania, separat oraşele Munchen şi Eichstatt, Olanda, într-o tură cuprinzătoare, alte ţări din Europa... În fine – România.

Încerc să fac o selecție a celor reținute pe durata lecturii. E dificil, deoarece foarte multe pasaje mi-au atras atenția: interesul mi-a fost trezit fie de caracterizările succinte și plastice ale diverselor monumente, fie de vioiciunea și ineditul asociațiilor, de mulțimea covârșitoare a informației, de sinceritatea tonului, de fugarele descripții ale naturii sau de înțelegerea adâncă a oamenilor și a locurilor, în genere, de iubirea față de tot ceea ce este legat de spirit și de forța lui creatoare.

E semnificativ că autorul oprește, pentru coperta a patra, un pasaj ce relatează un fapt aparent banal. Observatorul surprinde, mereu atent la ce se petrece în jur, prânzul modest, obișnuit, al unui ins oarecare, un “camionagiu de cursă lungă, tipic ‘om al muncii’ ”, într-un “restaurant de pe marginea șoselei”. Scena fixează, în câteva linii, întreaga comprehensiune a lui Virgil Nemoianu, omul de bibliotecă și catedră, față de faptul mărunț, punctual, și exprimă, în subtext, sentimentul unei generoase solidarități.

Tabloul e rupt din realitatea diurnă, comună, și nu are nimic spectaculos, dar ochiul spectatorului-autor, antrenat la forme echilibrate, îl percepe ca pe o manifestare umană sănătoasă, ca pe o *emblemă* a existenței în simplitate și bucurie.

Înainte de a vedea *panoramic*, autorul vede amănuntul. Modul de a evalua lumea din jur, perspectiva pe care Virgil Nemoianu o adoptă, în genere, decurg dintr-o filosofie a implicării, a participării. Aceasta se răsfrânge și asupra discursului: autorul nu neglijează niciodată faptele sau obiectele mărunte, din ele se construiește peisajul: culorile, formele, gesturile neînsemnate, o cută, o mișcare imperceptibilă, diferențele, aproape ascunse, dar care stabilesc specificul, lumea concretă, “o lume a realităților structurate nonabstract”: “Edinburghul e un oraș minunat, cu adevărat de dimensiuni potrivite/.../Mergând printre case georgiene îmi

dau seama de ce eu sunt cum sunt ca fire sau ideologie: sunt format de mobilierul, habitudinile și percepțiile de atunci, anacronic perpetuate în Banat până spre mijlocul secolului XX; mă uit la ligheanul din odaie, la pompa de apă din bucătărie, tipul de lemn din care a fost făcută masa din bucătărie și le recunosc pe cele ale Borloveniului copilăriei “ (p. 10).

În nota explicativă, autorul face un inventar succint al celor ce i-au oprit atenția. Citind însă jurnalul, ți se dezvăluie, cu adevărat, multitudinea de lucruri, de obiective, aparținând mediului natural ori social, ambientului, specificului și, cu precădere, manifestărilor cultural-artistice. Drumetul zăbovește, deopotrivă, asupra generalului și a detaliului. Însemnările dau în vileag vocația sa de om al cărții și, totodată, spiritul său tânăr, avid, primitiv de noutate, comunicativ, doritor să se abandoneze, în această seducătoare *joie de vivre* (*călătoria*), în care dominantă e curiozitatea superioară, mereu vie, mereu activă.

Observațiile sunt precise, limpezi. Și chiar dacă eruditul peregrin declară, ușor ironic, în introducere, că trecerea timpului l-a făcut “nițeluș mai sofisticat”, relatările se derulează de la sine, calm, întotdeauna semnalând ori informând, întotdeauna ocolind expresia convențională sau artificială.

“Un spațiu considerabil în text îl ocupă descrierile de muzee cu tablourile din ele”, ne comunică autorul. De fapt, *muzeul*, personajul central al călătoriei, *muzeul* cu tot ceea ce înseamnă acest tezaurizator al civilizației și culturii de pretutindeni, această memorie împietrită, este principalul interlocutor al lui Virgil Nemoianu. În spațiul saturat de opere de artă, el se simte, cum ne mărturisește, deopotrivă, ucenic și profesor. Receptiv și meditativ, privitorul își exercită, aici, nu doar vocația de cercetător, dorința de a afla, ci și extraordinara ușurință de a stabili conexiuni, similitudini, filiații. Ca într-o

enciclopedie, informațiile curg, copleșindu-te. De pildă, la *Prado*, la Muzeul Bruxelles, la Neue Pinakothek și la Muzeul Lembach, din Munchen, sau la Muzeul Orsay. Și câte altele: muzee vestite în întreaga lume, ori muzee ale unor orașe mai mici, muzee obscure, dar generatoare de surprize, căci, o dată ajuns undeva, notează: “sigur, întâi de toate am vizitat Muzeul “ (p. 61).

Sunt trecute în revistă exponatele, se fac aprecieri ori legături. Surprinzătoare sunt însă *caracterizările*. Virgil Nemoianu are darul de a cuprinde, într-un spațiu verbal concentrat, esența unor fenomene, specificul unei lucrări de artă ori al făuritorului ei, trăsătura dominantă a unui curent ori a unei orientări estetice, atmosfera etc. “Până la urmă la Muzeul Bruxelles te copleșește splendoarea cantitativă”(p. 66), conchide la sfârșitul periplului; la Bruges, după ce străbate casa Plantin-Moretus, ”o dinastie de tipografi, editori și antreprenori de peste 300 de ani”, un muzeu al cărții, scrie : “o imagine vie a felului în care se leagă cartea și munca“ (p. 63); în Neue Pinakothek, alături de câțiva “Klee frumoși”, vizitatorul descoperă o “abundență” de Franz Marc și adaugă: “Franz Marc mie atât de drag de multă vreme: cubismul blând, romantic și sugestiv, tonurile sale verzi și albastre – un mare geniu” (p. 116-117).

Plasticitatea descrierilor este secondată de fine turnuri paradoxale. Un exemplu ar fi contactul cu Academia și Scoula di San Rocco, la Veneția, pe Canal Grande (ce “merită să fie numit cel mai frumos bulevard din Europa “, notează, în treacăt). Glosând pe marginea lucrărilor lui Tiepolo, scrie: “Pentru mine Tiepolo – și mărturisesc îndată că nu e neapărat mare geniu – e irezistibil cu albastrurile lui deschise, dar și cu ironia implicită în teatralismul emfatic *trompe l’oeil*, parcă ar vrea să inventeze zor-nevoie, cu 150 de ani înainte, cinematografia în relief “ (p. 132).

Acestor caracterizări sui-generis, care, de cele mai multe ori, surprind, evidențiind un spirit vivace și spontaneitate în expresie, li se alătură descrierile, foarte frumoase, ale bisericilor. Contemplarea lăcașurilor de cult este prilej de savante considerații despre istoria sau stilul arhitectonic al monumentelor și, firește, despre ornamentele lor plastice. În plus, aceste momente, aceste oaze de reverie, sunt semnificative pentru definirea personalității profesorului Virgil Nemoianu în intimitatea spiritului său religios-mistic. La Strasbourg, “catedrala e copleșitoare. Simți că ai putea petrece în preajma ei, precum Goethe, săptămâni la rând. Ea este un univers pădurat în care te pierzi la nesfârșit, cu delicii nespuse” (p. 30).

Spuneam, la început, că, de-a lungul acestor peregrinări, călătorul se simte scindat, el pendulează între identitatea sa originală (român-european) și cea adoptată (american). Dedublarea e profundă, căci vizează, cum recunoaște autorul, chiar felul de a privi realitatea. Această particularitate a “naratorului” o regăsim, desigur, și în “narațiune”. Felul de a fi, uneori americanesc, dezinvoltura tipului european, adăpat la marile curente ale lumii occidentale, sunt întregite de ecouri venite din spațiul matriceal, de glasurile unei nostalgii fără vindecare.

România, cu oamenii, cultura și civilizația ei, este mereu prezentă în textul și, poate, mai cu seamă, în subtextul însemnărilor. Atunci când nu ocupă, ea însăși, prim-planul, țara natală devine, instantaneu și constant, un neclintit și contradictoriu fundal, pe care se proiectează impresii, magnifice desfășurări de idei, simțăminte, ea rămâne, de fapt, ținta ideală dinspre care și spre care călătorește acest *homo universalis*, “străin prin Europa“, acasă oriunde.

Banat, 2/2008

CUPRINS

- Un periplu instructiv și pasionant în literatura română
(Iosif Cheie – Pantea)
- Maladia singurătății (Maria Nițu)
- Imensitatea misterului și derizoriul imanenței
(Octavian Doclin)
- Cuvântul, de-semnul, tăcerea (Monica Rohan)
- Lumea, eul și visul (Mircea Pora)
- Poezie și interogație (Robert Șerban)
- Despre inocență (Marcel Tolcea)
- Alegoria unui cătun (Mircea Bârsilă)
- “Liber în kitul acesta” (Emil Albișor)
- Un prozator postmodernist (Costel Baboș)
- Cartea războinicilor (Marian Drumur)
- Poezia picturii (Simion Lucaciu)
- O istorie a dandysmului (Adriana Babeți)
- Un grafician german contemporan (Heinz Schillinger)
- Note despre portretul publicistic (Titus Crișciu)
- Doi artiști plastici (Roman Cotoșman, Victor Gaga)
- “Raze și clipe” (Simona Ciurdar)
- De la stilistică la critică literară (Livius Petru Bercea)
- Scrisori de altădată (Cornel Ungureanu, Aurel Turcuș)
- Pictură și poezie (Sorana Petrescu)
- De la referențial la estetic (Iosif Caraiman)
- Un debut promițător (Andreea Duda)
- Doi poeți religioși (Ticu Leontescu, Remus Valeriu
Giorgioni)
- Maestrul și maeștri (Dan V. Poenaru)
- “Cibernautul călător” (Gheorghe Mocuța)

“Viața lumii” (Gheorghe Mocuța)
Vindobona: O experiență culturală (Ștefan Munteanu)
De la stilistică la literatură (Ștefan Munteanu)
Mircea Eliade (Grațiela Benga)
O nouă lucrare de lexicografie literar-culturală (Al. Doru
Șerban, Nelu Vasile)
(Ne)întoarcerile (Mircea Șerbănescu)
O antologie (Gheorghe Pruncuț)
“Să râzi plângând » (Ion Șerban Drincea)
Fascinația cifrului poetic (Ion Șerban Drincea)
Poezia după postmodernism (Adriana Tudor Gâtan,
Monica Stănilă)
Despre “secretele” istoriei literare (Cornel Ungureanu)
Homo universalis (Virgil Nemoianu)